

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\5

ALOMA BARDI

ESOTISMI MUSICALI DEL DIBBUK

ISPIRAZIONI DA UN SOGGETTO DEL FOLCLORE EBRAICO



UniorPress

AdSE
III\5

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI
DIRETTO DA GIANCARLO LACERENZA

REDAZIONE: DIANA JOYCE DE FALCO, DOROTA HARTMAN

CENTRO DI STUDI EBRAICI
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
PIAZZA S. DOMENICO MAGGIORE 12, 80134 NAPOLI
TEL. + 39 0816909675 - FAX. + 39 0815517852
E-MAIL: CSE@UNIOR.IT

In copertina: Solomon Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts*.
Atto III, Scena 7 (Finale dell'opera): la sposa velata; trasfigurazione e morte di Leah.
Il soprano Camilla Griehsel nella parte di Leah; regia Rachel Michaeli.
Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999.
Used by permission. © Rachel Michaeli, wanderop@netvision.net.il

ISBN 978-88-6719-056-0
Prodotto da IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali di Ateneo
© Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" 2014
Edizione digitale UniorPress - 2020

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L’ORIENTALE”
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

III\5

ALOMA BARDI

ESOTISMI MUSICALI DEL DIBBUK

ISPIRAZIONI DA UN SOGGETTO DEL FOLCLORE EBRAICO



Napoli 2014

A Gabriele Boccaccini
con gratitudine
per quello che mi ha insegnato sull'ebraismo
e ancor di più
per il suo esempio di studioso

AB

SOMMARIO

PREFAZIONE

<i>Il dramma Der Dybuk di S. An-Ski e la musica</i>	11
I. RICERCA ETNOGRAFICA E ORIGINI DELL'INTERESSE MUSICALE	15
<i>An-Ski e la musica del Dibbuk</i>	17
<i>Le musiche di scena di Yoel Engel</i>	22
<i>Le trascrizioni di A.Z. Idelsohn</i>	32
II. DIFFUSIONE E ADATTAMENTI MUSICALI DEGLI ANNI VENTI E TRENTA	37
<i>Il Trio Vitebsk di Aaron Copland</i>	39
<i>Il Dibuk di Lodovico Rocca e Renato Simoni</i>	58
<i>George Gershwin alla ricerca della folk-opera</i>	88
<i>L'idea operistica non realizzata di Alban Berg</i>	107
<i>The Dybbuk, opera di David e Alex Tamkin</i>	109
<i>Il film musicale in yiddish di Michał Waszyński</i>	130
III. RIPRESA DEL SOGGETTO E NUOVI SVILUPPI DOPO GLI ANNI SESSANTA	149
<i>Il balletto Dybbuk di Leonard Bernstein</i>	151

<i>Un Dybbuk statunitense contemporaneo: l'opera in yiddish di Solomon Epstein</i>	162
UNO SGUARDO CONCLUSIVO	185
APPENDICE	
<i>Realizzazioni musicali del soggetto del Dibbuk</i>	191

ESOTISMI MUSICALI
DEL DIBBUK

PREFAZIONE

Il dramma Der Dybuk di S. An-Ski e la musica

Questo studio esplora l'influenza musicale del dramma *Der Dybuk* (1914), il lavoro più celebre dello scrittore e folclorista ebreo russo S. An-Ski (vel S.A. An-skij, pseud. di Shloyme Zaynvil Rapoport, Vitebsk 1863 - Varsavia 1920). Fin dal suo debutto sulle scene nel 1920, *Der Dybuk* ha esercitato un fascino inesauribile su compositori e coreografi dell'Europa dell'Est, dell'Italia, di oltreoceano, che da tale leggenda drammatica sono stati ispirati in epoche e circostanze culturali diverse, come testimoniato dal numero ampio e in continua crescita degli adattamenti musicali e coreutici nei quali il soggetto ha trovato costante espressione.

Il racconto tradizionale ebraico del Dibbuk, vicenda mistica di possessione tramandata su vasti territori dell'Europa centro-orientale, nella versione teatrale di An-Ski ebbe grande diffusione e successo, ben al di là del suo originario ambito geografico e culturale. *Der Dybuk* narra il tragico amore di due giovani, Leah e Hanan, ambientato in una comunità polacca di ebrei chassidici di Briniza attorno all'anno 1880. Hanan, che pratica studi cabbalistici, ama Leah e ne è riamato, ma Sender, padre della fanciulla, la promette in sposa ad un uomo più ricco. Disperato a causa della propria povertà, Hanan contempla la conoscenza proibita dei misteri divini e muore perseguendo l'illusione di raggiungere la somma potenza. Durante la festa nuziale di Leah avviene la manifestazione del Dibbuk, spirito migrante che non trova pace finché non si impossessi di un corpo vivente: la fanciulla viene posseduta dallo spettro di Hanan che parla attraverso le labbra di lei: il Dibbuk è l'unione che è stata negata ai due predestinati. Rab Ezriel, santo esorcista, celebra un rito attraverso il quale la donna è infine liberata; stremata, ella muore dopo aver cantato la ninna-nanna per i suoi figli che non nasceranno, mentre appare nuovamente Hanan, e le ombre dei due amanti si fondono trasfigurate per scomparire insieme nell'eternità.

L'indagine del presente volume si concentra in primo luogo sulla natura musicale e corale del soggetto stesso, di primaria importanza nella leggenda drammatica, nata anche da ricerche del folclore musicale compiute dallo stesso An-Ski insieme al compositore Yoel Engel – che fu l'autore delle musiche di scena per la rappresentazione del *Dybuk* – in un mondo che già all'epoca andava scomparendo e che nel dramma fu rievocato e preservato. Quel folclore musicale era ramificato su estese distanze, come dimostrano altre trascrizioni coeve di canti tradizionali scaturiti dal

medesimo soggetto, tra cui quelle realizzate dal musicologo e compositore A.Z. Idelsohn.

Quindi il libro indaga gli adattamenti musicali degli anni Venti e Trenta del Novecento, allorché numerosi compositori presto colsero nel dramma di *An-Ski* – grazie alla potente realizzazione scenica di compagnie teatrali che lo avevano reso internazionalmente celebre e a traduzioni in molte lingue – un soggetto di grande efficacia espressiva e vennero sospinti a proseguirne la suggestione attraverso un proprio contributo compositivo originale. Negli Stati Uniti l'interesse verso la cultura musicale ebraica era di enorme rilievo nei primi decenni del Novecento, mentre in Italia la curiosità nei riguardi dell'ebraismo era situata entro una generale attrazione verso i soggetti 'esotici' di civiltà lontane, cui la produzione operistica attingeva pur in epoca di nazionalismo autarchico e antisemitismo, una tendenza repressa soltanto dall'affermarsi della politica di persecuzione dell'ebraismo stesso. In questa doppia ambientazione, spiccano compositori e librettisti (Aaron Copland, Renato Simoni e Lodovico Rocca, Alex e David Tamkin) con le loro significative realizzazioni musicali scaturite dal dramma di *An-Ski*. Un'indagine dei Dibbuk per il teatro musicale degli anni Venti e Trenta includerà anche due di essi che non furono realizzati, ma la cui intenzione è già di per sé illuminante: l'opera progettata da George Gershwin e quella ideata da Alban Berg; e si soffermerà a considerare il film musicale polacco in yiddish *Der Dibek* diretto da Michał Waszyński.

La Shoah annientò gran parte della ricca eredità culturale espressa dal *Dybuk* di *An-Ski*. La lenta ripresa della cultura ebraica, pur nell'epoca difficile del dopoguerra e nella lunga esperienza della Guerra Fredda, ha portato progressivamente al vivace interesse contemporaneo per questo soggetto. Uno sguardo speciale ricevono in tale prospettiva due nuovi sviluppi statunitensi di grande originalità, che espandono il raggio dell'influenza musicale del dramma: il balletto di Leonard Bernstein, composto negli anni Settanta, e l'opera in yiddish di Solomon Epstein, scritta negli anni Novanta.

Alcuni quesiti guideranno e accompagneranno questa trattazione: quali siano in primo luogo i diversi rapporti dei vari compositori con il folclore musicale, o – secondo un'espressione cara alla critica contemporanea – il loro livello di 'autenticità'; se inoltre un eventuale legame con la dimensione 'originale' consista in effettive citazioni, oppure in evocazioni, modellamenti e allusioni stilistiche che tuttavia evitano uso diretto di materiali musicali tradizionali; che cosa significhi tale diversificato rapporto con il carattere folcloristico e con le fonti popolari, nei singoli contributi ispirati dalla potenza, anche musicale, del soggetto del Dibbuk; se e in qual misura infine il misterioso altrove del tempo, dello spazio e delle culture si traduca musicalmente in suggestione del pittoresco e quindi in eso-

tismi illustrativi e ornamentali, oppure abbia fini identitari, espressivi e strutturali, e sia fondamento del processo compositivo.

Ringrazio sentitamente il Prof. Giancarlo Lacerenza per avermi invitata a partecipare al suo ampio progetto editoriale dedicato al *Dibbuk* e per avermi fatto conoscere opere importanti su questo tema. Un ringraziamento speciale va inoltre al Dr. Solomon Epstein, che guidandomi alla comprensione della sua opera in yiddish *The Dybbuk*, ha illuminato una inesauribile discussione su tutti gli altri Dibbuk per musica qui esaminati. Un ringraziamento particolarmente sentito va al Prof. Gabriele Boccaccini della University of Michigan per i suoi sempre brillanti consigli e per la sua enciclopedica conoscenza della cultura ebraica. Ringrazio anche il Prof. Mauro Perani dell'Università di Bologna-Ravenna per consulenze specialistiche. Sono grata inoltre alla Prof.ssa Fiamma Nicolodi dell'Università degli Studi di Firenze per aver messo a mia disposizione documenti storici del Novecento musicale italiano. Esprimo infine vivissima gratitudine: alla Library of Congress Music Division di Washington, DC, diretta da Susan Vita, e ai suoi bibliotecari; all'Archivio Storico del Metropolitan Opera House di New York, archivista John Pennino; e ai bibliotecari e archivisti di numerose altre istituzioni, soprattutto statunitensi, per le preziose informazioni fornitemi e per l'aiuto nel reperimento delle fonti originali.

Questa ricerca trovò la sua prima espressione in un mio articolo pubblicato nel 2002 (cf. nota 1, p. 17) e negli anni ha continuato ad approfondirsi e arricchirsi grazie alla mia personale ricerca sulle fonti originali nell'ambito delle attività di ICAMus - The International Center for American Music e agli studi nel frattempo pubblicati, in particolare i fondamentali volumi di Gabriella Safran e Luisa Passerini ai quali spesso mi riferisco nel corso dell'opera. Nel generale interesse attualmente in espansione a livello internazionale per il soggetto folcloristico, letterario e teatrale del Dibbuk, con il presente libro esprimo l'auspicio di contribuire a farlo conoscere anche come un soggetto altrettanto importante in ambito musicale, poiché sin dalle origini la musica fa parte della sua anima e della sua antica ispirazione.

Montespertoli (Firenze), 11 settembre 2013

Aloma Bardi

I. RICERCA ETNOGRAFICA
E ORIGINI DELL'INTERESSE MUSICALE

An-Ski e la musica del Dibbuk

Nel dramma di Sholem An-Ski *Der Dybuk* (1914), la musica, la danza e la coralità sono elementi quintessenziali.¹

Il *Dibbuk* esprime gli interessi e le iniziative etnomusicologiche dello stesso An-Ski e del suo collega e collaboratore, il compositore Yoel Engel, nell'epoca dell'etnomusicologia nascente e delle avventurose spedizioni a livello internazionale.² Shloyme Zaynvil Rapoport (An-Ski) ed Engel, che avrebbe in seguito composto le musiche di scena per il dramma, durante gli anni 1912-1914 trascorsero lunghi periodi di esplorazione nei villaggi

¹ Una prima elencazione delle realizzazioni musicali del *Dybuk/Dibbuk* (per il titolo dell'opera si seguirà qui sia la denominazione yiddish sia quella italiana) si trova in A. Bardi, "Tra i due mondi". Il Dibbuk come spettacolo e sua penetrazione nel mondo non ebraico", *Bollettino dell'Amicizia Ebraico-Cristiana di Firenze* n.s. 38/3-4 (luglio-dicembre 2002) 7-21. Le successive trattazioni ed elencazioni di un argomento oggi studiato in misura crescente si trovano in I. Zemtsovsky, "The Musical Strands of An-sky's Texts and Contexts", in G. Safran, S.J. Zipperstein (a c.), *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford University Press, Stanford CA 2006, 203-231 (note alle pp. 470-475) e in particolare "Appendix: Musical Productions of 'The Dybbuk'", 229-231; F. Peñalosa, *The Dybbuk: Text, Subtext, and Context*, Tsiterboym Books, Rancho Palos Verdes CA 2012, cap. 4: "Music and Dance", 91-99, e cap. 7, "Adaptations and Other Works Inspired by 'The Dybbuk'", 145-170 (in particolare "Musical Adaptations", 161-170), e "Epstein: Der Dibek (Opera): Synopsis", 213-214 (in realtà, compendio del DVD contenente la videoregistrazione di un'esecuzione parziale dell'opera di Solomon Epstein). Composizioni rare si trovano elencate anche in K. Jaffe, *Solo Vocal Works on Jewish Themes: A Bibliography of Jewish Composers*, Scarecrow Press, Lanham MD 2011. In Appendice al presente volume si troverà un elenco in versione più completa, aggiornata e riveduta su molteplici fonti e ricerca d'archivio. Infine, il grande interesse suscitato da questo soggetto nell'ambiente della danza è studiato in G. Manor, "'Between Two Worlds': The Dybbuk", *Ariel* 71-72 (1988) 146-164, che fornisce una lista di coreografi ispiratisi al *Dibbuk*.

² Per uno studio critico della spedizione di An-Ski alla ricerca della cultura tradizionale, che condusse alla creazione del *Dibbuk*, cf. G. Safran, *Wandering Soul: The Dybbuk's Creator, S. An-sky*, Harvard University Press, Cambridge MA - London 2010, in particolare il cap. 8 ("The Dybbuk and the Golem", 186-224). La studiosa ricostruisce con ricchezza di dettagli l'importanza della ricerca musicale nella spedizione etnografica di An-Ski e Engel, l'impegno di An-Ski nell'ambito della Società per la Musica Popolare Ebraica sin dal 1908, la sua lunga e difficile ricerca di finanziamenti, le sue descrizioni che documentano un progetto di grandiosa erudizione e visionaria coerenza, concepito – ben oltre il suo stesso valore scientifico – come compito di educazione nazionale e formazione identitaria.

della Russia, raccogliendo un cospicuo patrimonio di documenti folcloristici, integrati e rielaborati in *Der Dybuk*. Alla guida della sua spedizione etnografica, che lo condusse a visitare comunità ebraiche dell'Europa dell'Est, An-Ski perseguì una grandiosa e visionaria ricerca di musiche popolari, storie, leggende, superstizioni, danze; la musica rappresenta costantemente nella mole di questo materiale chassidico un saldo fattore di coesione.³ Ciò concorre a spiegare la fascinazione del soggetto sui compositori.

Il dramma originale prevede già ampio utilizzo della musica, che fin dal primo quadro dell'Atto I, sprofondato nell'ombra, contribuisce a raffigurare la natura tenebrosa, mistica e ipnotica dell'anima inquieta che cerca la luce. Le tematiche folcloristiche ed esotiche acquistano sin dall'apertura della tragedia uno spessore lirico e simbolico nel risuonare di un canto mistico (*Mipnej-mah?*), mentre dall'oscurità affiora l'ambientazione misteriosa dell'antica sinagoga di Briniza. L'atto si chiude con la nuova intonazione di un canto mistico e con danze, al culmine delle quali crea una violenta mutazione di registro la scoperta del corpo esanime di Hanan: egli ha invocato le segrete potenze, ma il contatto con le forze divine lo ha ucciso. Durante l'intero Atto II risuonano musica da ballo e canti. Leah danza con alcune ospiti e con le mendicanti ammesse a godere del banchetto. È fatto riferimento a credenze e superstizioni popolari. Il ritmo diviene rapinoso, la scena di ballo comunitario si trasforma in danza macabra. In apertura dell'Atto III, il canto delle preghiere giunge dalle camere attigue, nella casa di Rab Ezriel a Miropol. Durante il rito dell'esorcismo, il suono dello shofar e la coralità della scena mantengono altissima la tensione; il Dibbuk si stacca infine dalla fanciulla, che intona la ninna-nanna per i bambini non nati. Si avvicina la musica della marcia nuziale e gli spiriti dei due innamorati sono ricongiunti. Risuona la melodia mistica d'apertura: l'anima, che si è perduta nel processo di innalzamento, risalirà infine al cielo: «Perché, perché l'anima è precipitata dalle vette supreme nell'abisso più profondo? La caduta contiene in sé nuova ascesa verso la luce...».

Dallo svolgimento del *Dibbuk* emergono con impeto alcuni suoi tratti distintivi: l'alta incidenza della musica pervade l'opera letteraria; la vicenda di possessione e forze misteriose s'incentra nella dimensione corale; lo spessore drammatico della protagonista e delle sue passioni irrefrenabili

³ Un suggestivo viaggio di rievocazione del mondo scoperto e documentato da An-Ski è offerto dal volume *Photographing the Jewish Nation: Pictures from S. An-sky's Ethnographic Expeditions*, a c. di E.M. Avrutin et al., Brandeis University Press, Lebanon NH 2009. La raccolta presenta oltre 170 fotografie di Solomon Yudovin che testimoniano le spedizioni compiute da An-Ski tra il 1912 e il 1914, documentando un'appassionata attenzione verso la vita quotidiana e le tradizioni ebraiche dei villaggi russi nell'epoca precedente alla Rivoluzione.

trova sempre una sfera di teatralità musicale in cui esprimersi, o in cui specchiarsi per contrasto; la potenziale apertura all'utilizzo o alla creazione di musica 'popolare', folcloristica o classica, o colonna sonora di sfondo, ne orienta la comunicazione teatrale verso spazi creativi non sfuggiti e anzi irresistibili a compositori di svariate tendenze. D'altro canto, la stessa visualità del dramma, fatta di violenti colpi di luce e oscurità profonde, e il costante stato di suspense, che non hanno mancato di ispirare il cinema (come testimonia il film polacco del 1937,⁴ interamente pervaso di musica, che respira e si svolge con gli eventi della storia narrata) si presta ad assumere forma privilegiata in drammaturgia operistica.

La presenza musicale nella leggenda drammatica di Shelomoh An-Ski e nel suo contesto di folklore non è dunque un elemento accessorio o decorativo, vago prodotto di generici interessi o curiosità etnomusicali, pur altamente rappresentativi di un'epoca storica, bensì è espressione di profonda ricerca estetica e poetica. Uno studio specificamente dedicato alla musica in An-Ski, *The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts*, del folclorista ed etnomusicologo russo Izaly Zemtsovsky,⁵ suggestivamente si concentra sull'analisi di An-Ski *in ascolto*, sulla straordinaria capacità dello scrittore di udire creativamente e artisticamente; stabilito questo fondamento, lo studioso affronta l'analisi di An-Ski ricercatore e collezionista di musica tradizionale ebraica, per impostare uno sguardo sul "process of musicalization"⁶ delle sue opere e in particolare del *Dibbuk*. Secondo Zemtsovsky, lo stesso progetto etnografico di An-Ski, da cui nacque *Der Dybuk*, è nella sostanza un opporsi alla "desonorizzazione",⁷ è cogliere il fenomeno della vita di un popolo nella sua "interezza uditiva".⁸ Come Khonen-Dibbuk parla attraverso Leah, così lo stesso An-Ski, in qualità di etnografo, fa sentire la sua voce attraverso la figura del Messaggero: «As an essayist, folklorist, and story teller, he is present in the play, and his narrative voice is heard from the stage. In a way, An-sky's intonation creates the music of the play».⁹

⁴ *Der Dibek*, Polonia 1937, in lingua yiddish, regia di Michał Waszyński, coreografia di Judith Berg, colonna sonora di Henekh [Henokh/Chanoche/Henryk] Kon (1898-1972); canti liturgici intonati dal cantore Gershon Sirota (1874-1943). Il film è discusso in seguito nel presente volume; per una scheda più dettagliata comprendente i nomi degli interpreti, si veda la nota 216, p. 130.

⁵ Zemtsovsky, "The Musical Strands", cit.

⁶ «The process of *musicalization* of An-sky's writings after his death has been almost endless, and new musical settings of his *The Dybbuk*, for instance, are under way even now [2006]: Zemtsovsky, "The Musical Strands", 203.

⁷ Id., 204.

⁸ Id., 205.

⁹ Id., 207.

Un'indagine della valenza musicale del *Dibbuk* si giova anche di uno studio approfondito delle radici puramente letterarie, oltre a quelle etnomusicologiche spiegate da Zemtsovsky. Non soltanto nel dramma *Der Dybuk*, ma pure in alcune brevi storie raccolte, trascritte o reinventate da An-Ski (*La melodia del Dibbuk*, *La melodia della creazione*, *La melodia del pastore*, *La melodia del patibolo*, *La melodia della fanciulla*, *La melodia del rabbino*, ovvero *la melodia che disvela i segreti della Torah*¹⁰) la musica forma infatti la sostanza dello svolgimento e della catarsi, coincide con il significato.

Nella *Melodia del Dibbuk*,¹¹ la voce del vecchio cantore di Vishnevitzi si è indebolita con gli anni e la comunità è costretta ad assumere un nuovo cantore dalla vocalità magnifica; l'anziano si ammala per il dolore e presto muore; la comunità e il successore si sentono in colpa; al culmine della celebrazione di Rosh-ha-Shanah il giovane cantore non ricorda più la sua versione della melodia: ecco allora che la voce del vecchio cantore defunto si sostituisce alla sua, ma insieme alla voce anche la melodia è sostituita dalla versione che la comunità ben conosceva in passato; il Dibbuk musicale rivendica la sua versione del canto; il giovane cantore viene condotto da un Rabbi perché sia sciolto l'incantesimo; il Rabbi placa il Dibbuk con un'altra versione ancora della melodia, la terza e sua propria, che resterà in uso appunto con il nome di "Melodia del Dibbuk".

Nella *Melodia della creazione*,¹² la comunità chassidica di Tálne non possiede risorse sufficienti a completare l'edificazione del nuovo Tempio; viene allora predisposto un banchetto per la raccolta di fondi; il cantore Yósele, celebre per la sua voce meravigliosa, esegue melodie così soavi, che gli astanti non sono mai appagati e ne chiedono ancora, finché egli è stremato; uno degli ospiti lancia una sfida: se in cinque minuti il cantore saprà creare ed eseguire una melodia completamente nuova, la comunità riceverà una donazione; Yósele si concentra e produce una nuova melodia gioiosa; i presenti danzano sulle sue note; questa "Melodia della creazione" viene quindi adottata e accompagna l'inaugurazione della nuova sinagoga.

¹⁰ Racconti e canti di An-Ski si trovano in *A Dybbuk: And Other Tales of the Supernatural*, Adapted and Translated from S. Ansky by T. Kushner and J. Neugroschel, Theatre Communication Group, New York 1998. Lo scrittore e drammaturgo statunitense Anthony Robert "Tony" Kushner (1956-) ha adattato la versione inglese del *Dybbuk* del traduttore, letterato e poeta Joachim Neugroschel (1938-2011); in questo volume l'adattamento è seguito da una Postfazione di Harold Bloom; i racconti e i canti della raccolta – che reca il titolo musicale di *The Dybbuk Melody and Other Themes and Variations*, che compone la seconda parte del volume – sono tutti traduzioni di Neugroschel dall'originale yiddish di An-Ski.

¹¹ "The Dybbuk Melody (Folktale)", in *A Dybbuk: And Other Tales*, 117-119.

¹² Id., 125-126.

Nella *Melodia del pastore*,¹³ un Rabbi viaggia con i suoi discepoli lungo una strada di campagna, quando si imbatte in un pastorello cristiano che suona una melodia sul flauto; fa ripetere la melodia al ragazzo, finché egli stesso e i discepoli l'apprendono e sanno cantarla; appena li ode, il pastorello riprende a suonare, ma la melodia che esce dal suo strumento adesso è un'altra, completamente diversa.

Nella *Melodia del patibolo*,¹⁴ un cantore e alcuni coristi vengono accusati di empietà dai cristiani e sono condannati all'impiccagione; sulla via del patibolo, i condannati cantano la melodia dei calunniatori che non troveranno più pace; i giudici e la folla si commuovono e liberano i prigionieri; da allora gli ebrei di quella città cantano tale melodia in ogni occasione, sia triste che gioiosa.

In questi e in numerosi altri racconti di An-Ski, le parabole e i miracoli si compiono dunque attraverso la melodia del canto, portatrice di significati cangianti e in costante trasmutazione: la stessa vita popolare è colta attraverso la lente erudita e consapevole dell'osservazione etnografica che registra, cataloga e preserva, ma anche attraverso lo sguardo dell'artista che cita, riutilizza e trasforma. Non riuscirà allora sorprendente a chi indaghi la gestazione del *Dibbuk* scoprire che esso sia nato effettivamente da un progetto musicale non meno che teatrale. L'origine tanto del dramma quanto delle sue musiche di scena risale proprio a quell'anno 1912, allorché il compositore Yoel Engel e An-Ski, amici e collaboratori accomunati dall'interesse nel patrimonio folcloristico yiddish, da ricreare rispettivamente nella musica e nel teatro, partiti da Kiev all'inizio di luglio per la loro prima missione etnografica,¹⁵ conobbero e raccolsero numerose leggende del Dibbuk e per la prima volta ne udirono insieme l'antica sto-

¹³ Id., 144-145.

¹⁴ Id., 158-159.

¹⁵ Safran, *Wandering Soul*, 196 e ss. Di particolare interesse la documentazione epistolare riportata dalla studiosa sulle emozioni, i dubbi, le esaltazioni di An-Ski nel predisporre ad affrontare questa sua grandiosa iniziativa etnografica, e la ricostruzione della spedizione attraverso le pagine del Diario dello stesso An-Ski. Entro la fine del 1912, i ricercatori avevano raccolto tra i 500 e i 600 canti popolari, oltre a 100 melodie chassidiche (nigunim, senza testo verbale); la seconda stagione della spedizione ebbe inizio il 9 giugno 1913; entro la fine dell'estate, i canti raccolti ammontavano a 1.500 (id., 200-201). Per un'ancor più dettagliata quantificazione ed elencazione dei reperti di questo smisurato e ambizioso progetto, cf. inoltre Zemtsovsky, "The Musical Strands", 207-208; nonché J.E. Bowlt, "Ethnic Loyalty and International Modernism: The An-sky Expeditions and the Russian Avant-Garde", in Safran - Zipperstein, *The Worlds of S. An-sky*, 315-316 (lo studioso cita descrizioni dello stesso An-Ski).

ria narrata in un'osteria.¹⁶ Infatti l'importanza della voce nella rievocazione e narrazione delle remote leggende popolari non soltanto emerge ad ogni pagina nei racconti di An-Ski,¹⁷ ma è altresì l'anima di ogni ricerca etnomusicologica condotta sul campo, fondandosi su alcuni presupposti essenziali: la trasmissione orale e mnemonica della melodia; la sua funzione comunitaria; l'inseparabilità di canto, movimento corporeo e danza; la concomitanza di creazione, esecuzione e interpretazione musicale; e infine la inesauribile trasformabilità del materiale melodico.

Le musiche di scena di Yoel Engel

Yoel [Yo'el/Joel/Yuli Dimitrovitch/Iulii Dmitrevich] Engel (Ucraina 1868 - Tel Aviv 1927) fu insigne tanto in qualità di musicologo e critico, quanto di compositore e raccoglitore-trascrittore del patrimonio di canti popolari ebraici. Le sue trascrizioni sono tuttora eseguite nei programmi concertistici, soprattutto in Israele. Engel impegnò infaticabilmente l'intera vita e ogni aspetto della propria creatività nella scoperta, preservazione e diffusione di tale repertorio folcloristico.¹⁸

¹⁶ Safran, *Wandering Soul*, 214-215; S.M. Engel, in S. An-sky, *The Dybbuk: Translated from the Yiddish, with an Introduction by S. Morris Engel*, Nash, Los Angeles CA 1974, 9-10.

¹⁷ Safran, *Wandering Soul*, 221, riflette proprio sull'importanza della voce nelle storie del Dibbuk, anche in relazione all'impiego del grammofofono durante le spedizioni etnografiche di An-Ski ed Engel. All'inizio del Novecento il grande sviluppo della tecnica di riproduzione del suono conteneva implicazioni suggestive, persino misteriose: «It may be that An-Ski was so fascinated with dybbuk stories, in which the voice lives on transgressively after the death of its owner, because they recalled his own work with the gramophone. The fantasy of conquering death was prominent in the early history of sound recording, and An-Sky recorded the people of the shtetl sometimes willingly and sometimes against their will, preserving their voices so that they could be heard long after their death» (ibid.).

¹⁸ Su Yoel Engel e il suo ruolo culturale, v. J.B. Loeffler, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, Yale University Press, New Haven CT 2010. Loeffler esamina la carriera di Engel, da compositore russo sulle orme di Čaikovskij, attraverso il suo ruolo di “padre della musica ebraica”, sino al costituirsi della Società e di una musica d'arte nazionale cosmopolita e moderna, per culminare nella raccolta e conoscenza del patrimonio folcloristico musicale quale fondamento di ogni identità nazionale e di emancipazione del popolo stesso; si veda in particolare il cap. 2 (“National Voices, Imperial Echoes: Joel Engel and the Russian Jewish Musical Fin de Siècle”, 56-93) e il cap. 3 (“The Most Musical Nation: The Birth of the Society for Jewish Folk Music”, 94-133).

Come compositore per il teatro, il giovane Engel, insieme a A. Spiegel e Cohen, aveva scritto anche un'opera, *Esther*, su testo russo, che nel 1894 venne eseguita al Conservatorio di Mosca come spettacolo per Purim, e conteneva arrangiamenti di melodie tradizionali ebraiche.¹⁹ Nello sforzo incessante di diffondere la cultura musicale dell'ebraismo, nel 1923 Yoel Engel fondò a Berlino/Tel Aviv *Juwal - Verlagsgesellschaft für jüdische Musik*, una casa editrice dedita alla pubblicazione di musica ebraica, che avrebbe avuto grande importanza nella promozione di questo repertorio. "Juwal" si affiancò alle attività editoriali della *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* a San Pietroburgo; istituita nel 1908, la Società aveva copiosamente pubblicato lavori di autori ebrei moderni, tra i quali lo stesso Engel.

Gli studi etnografici, sviluppatisi nel XIX secolo, nell'Impero Russo avevano assunto la specifica connotazione di raccolta documentaria sulle identità nazionali, la cui coesistenza era una caratteristica di quei vasti territori. Grande sviluppo avevano quindi assunto le collezioni di melodie popolari e i relativi studi di carattere sempre più scientifico. Già nel 1884, a San Pietroburgo, la Società Geografica Russa aveva istituito una Commissione per la Ricerca Musicale, incentrata sulla raccolta dei canti popolari, allo scopo di conservare quel patrimonio e sottrarlo all'oblio.²⁰ Nel 1896, a Mosca, un circolo di musicisti incominciò a riunirsi nell'ambito della Divisione Etnografica della Società di Storia Naturale, Antropologia ed Etnografia. Il gruppo si formalizzò quindi come Commissione Musicale Etnografica, entro la quale venivano presentati gli esiti della ricerca sul campo. Engel ne faceva parte e in tale ambiente applicò e sviluppò la propria passione per il folclore ebraico, sino a edificarla come missione culturale nazionale.

Nella spedizione storico-etnografica per lo studio dell'ebraismo, che partita da Kiev si spinse all'esplorazione dei villaggi ucraini, An-Ski ed Engel erano accompagnati dal giovane studente d'arte e artista Solomon Yudovin in qualità di fotografo. Ma c'era un'altra presenza importante: i tre uomini viaggiavano nell'innovativa compagnia di un fonografo,²¹ se-

¹⁹ Jaffe, *Solo Vocal Works*, 52. La musica, perduta, segna l'inizio della presa di coscienza da parte di Engel della propria identità ebraica come un altrove da possedere, dopo essere cresciuto ricevendo un'educazione russa: cf. Loeffler, *The Most Musical Nation*, 61.

²⁰ Loeffler, *The Most Musical Nation*, 63.

²¹ Id., 87 e ss., narra la spedizione attraverso le memorie inedite scritte da Engel, che trasmettono il valore di viaggio spirituale e di missione culturale che connotava tale impresa: «It was precisely their feeling of distance from the traditional Jewish shtetl that inspired their devotion to it. For Yudovin and Ansky, both born in the shtetl, the expedition was a prodigal's return to the long departed world of childhood. For Engel, the effect was the opposite; he came in search of a past he had never known. Even after nearly fifteen years of serious involvement with traditional Yiddish

condo modalità non diverse da quelle dei viaggi statunitensi nei territori di frontiera compiuti dalle figure pionieristiche di ricercatrici, eruditi e avventurieri che, tra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e quegli stessi anni in cui operarono i ricercatori e collezionisti nell'Europa dell'Est, si dedicarono all'esplorazione della cultura musicale degli Indiani d'America.²²

I tre viaggiatori e il loro fonografo come testimone tecnico perseguiavano contatti con un altrove tanto più attraente quanto più remoto dalla loro cultura di origine e quindi davvero sconosciuto ed esotico: ascoltavano i canti degli anziani, dei fanciulli, dei lavoratori, del macellaio del villaggio. Negli incontri con le innumerevoli presenze musicali che popolavano l'ampio tessuto rurale, An-Ski ed Engel avvicinavano e spesso compensavano in denaro gli abitanti degli shtetlekh in cambio delle loro esibi-

culture, he noted, the shtetl remained terra incognita to him. The expedition, he told a St. Petersburg audience afterward, represented his first real opportunity "to immerse my head in the most remote depths of the Jewish shtetls," where Jewish cultural life remained "independent and still largely linked to the traditions of the past"».

²² Per una bibliografia essenziale di orientamento su questa materia, che presenta molti tratti in comune con la ricerca etnografica ed etnomusicologica svolta nell'Europa dell'Est: 1) la voce dei protagonisti dell'epoca: Frank Hamilton Cushing (1857-1900), *My Adventures in Zuñi*, Introduction by O.L. Jones, Jr., Filter Press, Palmer Lake CO 1998 (1882-1883); Id., "Zuñi Fetiches", in *Second Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1880-1881*, Washington DC 1883, 9-15 e 30-31; Id., "Outlines of Zuñi Creation Myths", in *Thirteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1891-1892, Washington DC 1896, 362-377; Jesse Walter Fewkes (1850-1930), "On the Use of the Phonograph among the Zuñi Indians", *American Naturalist* n. 24 (1890) 687-691; Benjamin Ives Gilman (1852-1933), "Zuñi Melodies", *A Journal of American Ethnology and Archaeology* 1 (1891) 63-91; Alice Cunningham Fletcher (1838-1923) e Francis LaFlesche (1857-1932), *A Study of Omaha Indian Music*, Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Cambridge MA 1893; Ead., *Indian Story and Song from North America*, Small, Maynard, & Co., Boston 1900; Ead., *Indian Games and Dances with Native Songs, Arranged from American Indian Ceremonials and Sports*, Birchard & Co., Boston 1915; Harvey Worthington Loomis (1865-1930), *Lyrics of the Red Man*, Newton Center MA, Wa-Wan Press 1903; Carlos Troyer (1837-1920), *Indian Music Lecture*, Theodore Presser, Philadelphia PA 1913; *Traditional Songs of the Zuñis*, First Series, transcribed and harmonized by C. Troyer, Wa-Wan Press, Newton Center MA 1904; Id., *Second Series*, 1904; Natalie Curtis Burlin (1875-1921), *The Indian's Song Book*, Harper & Bros., New York 1917. 2) L'opera degli studiosi moderni: *Writing American Indian Music: Historic Transcriptions, Notations, and Arrangements*, a c. di V.L. Levine, A-R Editions, Middleton WI 2002; M.V. Pisani, *Imagining Native America in Music*, Yale University Press, New Haven - London 2005.

zioni del repertorio musicale tradizionale. Tale spedizione finalizzata allo studio del folclore ebraico era finanziata dal barone Naftali Horace Günzburg, banchiere e filantropo; essa consentì di raccogliere materiali nelle regioni della Volinia e della Podolia, e fu troncata dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale. In seguito, durante gli anni 1915-1916, An-Ski raccolse ulteriori reperti in Galizia. Complessivamente, le dimensioni dei risultati costituirono un imponente monumento etnografico ed etnomusicologico.

Deceduto l'8 novembre 1920 nei pressi di Varsavia, S. An-Ski non vide mai la produzione del suo *Dibbuk*; tuttavia il tessuto di motivi etnografici del dramma e la ricchezza della sua componente musicale trovarono espressione in un allestimento con le musiche di scena legate alla ricerca da cui il dramma stesso era scaturito, che aveva visto An-Ski e Engel uniti e accomunati nell'esplorazione di un remoto, affascinante universo.

Partecipe della genesi del *Dibbuk*, del quale conosceva dunque profondamente ogni dettaglio e sfumatura espressiva, Engel aveva iniziato a scrivere le musiche di scena per la leggenda drammatica nel 1916, finalizzate alla versione russa e alla produzione moscovita di Stanislavsky.²³ La composizione fu completata per la versione ebraica e la produzione di Habima, che debuttò sotto la direzione di Evgenji Vakhtangov (1883-1922) a Mosca il 31 gennaio 1922.²⁴

²³ Konstantin Sergeyevich Stanislavsky (1863-1938), regista, attore e teorico del teatro, fondatore del Teatro d'Arte di Mosca. Cf. L. Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2008 (cap. "Tra due mondi": il 'Dibuk' di An-Ski in Francia e in Italia", 240-241); successivamente pubblicato in inglese come *Love and the Idea of Europe*, Berghahn Books, New York - Oxford 2009. A proposito di quest'opera, si noti che le due edizioni non corrispondono sempre testualmente; le citazioni e i riferimenti del presente volume rimandano all'edizione italiana, ove non diversamente specificato. Nel capitolo sul *Dibbuk* la studiosa considera il dramma di An-Ski simbolico del legame tra ebraismo ed Europa nel periodo tra gli anni Venti e gli anni Trenta, in quanto esso esprime la specificità e il pluralismo delle culture ebraiche europee e rivela il punto di vista degli altri europei verso gli ebrei, così come il punto di vista degli stessi ebrei nei riguardi delle differenze culturali al loro interno. Queste considerazioni sono di particolare attinenza nelle pp. 247-249 ("Ricezioni nell'Europa occidentale") e 257-270 ("La dimensione musicale"), in cui l'autrice analizza il successo del dramma in Italia e l'opera di Lodovico Rocca e Renato Simoni.

²⁴ A. Pearlmuter, *Leonard Bernstein's Dybbuk: An Analysis Including Historical, Religious and Literary Perspectives of Hasidic Life and Lore*, Ph.D. Thesis, Peabody Conservatory of Music of the Johns Hopkins University, 1985, 161. Cf. inoltre Peñalosa, *The Dybbuk*, 161; Zemtsovsky, "The Musical Strands", 220. La Compagnia di teatro yiddish di Vilna (Vilner Trupe) fu la prima ad allestire il dramma in yiddish a

Nelle differenti versioni del dramma in più lingue e nell'interpretazione di più compagnie teatrali, i cui stessi artisti spesso non conoscevano la lingua della rappresentazione, e inoltre in assenza dell'autore, la musica di Engel operò come garanzia di autenticità, unità, coerenza. Il tessuto musicale dello spettacolo fu essenziale per la comprensione da parte di un pubblico che dal canto suo aveva limitata conoscenza della lingua ebraica, oppure la ignorava del tutto.²⁵ Izaly Zemtsovsky addirittura esalta il risultato teatrale, quale è possibile ricostruire dalle testimonianze, come «a dramatic play of almost operatic power» e come quella sintesi artistica verso la cui realizzazione An-Ski si era costantemente impegnato.²⁶ La musica di Engel per la produzione della Compagnia di teatro yiddish di Vilna (Vilner Trupe) a Varsavia (9 dicembre 1920, regia David Herman) e per la produzione in ebraico di Habima a Mosca per la regia di Vakhtangov rimase alla base degli adattamenti musicali del soggetto del Dibbuk che seguirono, come un vagheggiato “originale” cui ispirarsi e che costantemente ha esercitato la sua influenza.²⁷

Fu Yoel Engel a introdurre nel dramma di An-Ski la melodia chassidica *Mipnej-mah?*. Il motivo consiste in tre note che comprendono una terza minore. Esoticamente suggestiva, sui versi della caduta dell'anima e la sua risalita verso le vette, una tematica che ricorre esplicitamente come filo conduttore nel lavoro teatrale, la melodia fu integrata nell'allestimento del *Dibbuk* in apertura e in conclusione del dramma, e venne stampata nel volume dell'edizione yiddish. *Mipnej-mah?* sostiene inoltre un ruolo di Leitmotiv nelle musiche di scena per lo spettacolo.

La versione di *Mipnej-mah?* inserita da Engel nel *Dibbuk* presenta un carattere che risalta allo sguardo del folclorista. L'intervallo melodico di sesta ascendente è considerato l'essenza e il principio di individuazione della musica ebraica, e in questa melodia l'inizio può anche essere colto come la conclusione: secondo Izaly Zemtsovsky, «Sia la domanda che la risposta sono contenute nella sua semplice struttura».²⁸ Tale coincidenza di domanda e risposta corrisponderebbe alla generale impostazione e al significato mistico del dramma di An-Ski. Lo studioso sintetizza così la sua analisi: «Questa intonazione modale è polisemantica: è narrativa, interrogativa e affermativa. Interiormente in conflitto, pare tuttavia sollevarsi al di sopra di tutti i contrasti e di tutte le difformità, come se qui il canto non fosse espressione dei personaggi del dramma, bensì di un autore immaginario o di un immaginario pubblico». La melodia chassidica *Mipnej-*

Varsavia nel 1920; Habima lo mise in scena in ebraico a cominciare da Mosca nel 1922. Entrambe le compagnie portarono lo spettacolo in tournée internazionali.

²⁵ Passerini, *Storie d'amore*, 244-245.

²⁶ Zemtsovsky, “The Musical Strands”, 221-222.

²⁷ Peñalosa, *The Dybbuk*, 161-162.

²⁸ Zemtsovsky, “The Musical Strands”, 226.

mah? costituirebbe dunque «l'essenza del dramma».²⁹ Inoltre, l'impiego e la rielaborazione di materiali folk nelle musiche di scena di Engel rappresentano secondo Izaly Zemtsovsky, nell'ispirata conclusione del suo capitolo *The Dybbuk of Jewish Music*, la più autentica voce del drammaturgo: «One can even say that only in Engel's music was the authentic An-sky—the *untranslated*, so to speak, An-sky—present and heard».³⁰ La musica di Engel per il *Dibbuk* attualmente disponibile allo studio e all'ascolto può dunque soltanto appena lasciar immaginare l'originaria complessa fusione della musica nel dramma.

Dalle musiche di scena per la leggenda drammatica di S. An-Ski, mai pubblicate nella versione completa, venne successivamente estratta una selezione, che fu dall'autore rielaborata e pubblicata come *Suite "Hadibuk"* op. 35, sia nella versione per sette strumenti, che in quella per pianoforte – vera e propria riduzione pianistica dal costante richiamo alla stesura orchestrale – stampata presso la Casa Editrice Juwal nel 1926 (fig. 1). La versione per sette strumenti è arrangiata per quartetto d'archi, contrabbasso, clarinetto e percussioni.³¹

Questa la successione dei movimenti della Suite: I. *Mipnej-mah?* – *Shir-hashirim*, con utilizzo del preesistente motivo folk chassidico di Vitebsk; II. *M'choloth hakabtzanim* (*Danza dei mendicanti*), con utilizzo della melodia folk *Bay mayn rebn iz gevezn*; III. *Marsch-chathunah* (*Marcia nuziale*), basata su materiale folk; IV. *Chipuj hakalah* (*La Sposa coperta dal velo nuziale*), variazione sul tema *Mipnej-mah?*; V. *Nigun Chassidim* (*Melodia chassidica*), basata anch'essa su materiali folk; VII. *Shir-hashirim* – *Mipnej-mah?*³²

²⁹ Ibid.

³⁰ Id., 222-223.

³¹ Esiste anche una versione della *Suite "Hadibuk"* op. 35 dalle musiche di scena di Engel nell'arrangiamento di Judith Kaplan Eisenstein per 2 pianoforti, pubblicata in Ead., *Heritage of Music: The Music of the Jewish People*, Union of American Hebrew Congregations, New York 1972, 281-291.

³² Il musicologo e compositore Albert Weisser (1918-1982), illustre studioso della musica nazionale ebraica in Russia e della cultura musicale ebraica statunitense, nonché primo presidente della American Society for Jewish Music, ha analizzato la Suite di Engel in *The Modern Renaissance of Jewish Music: Events and Figures, Eastern Europe and America*, Reprint with a New Introduction by E. Werner, Da Capo Press, New York 1983, 75-78 (Bloch, New York 1954¹).

No. 171

י. אנגל

סוויטה

מתוך המוסיקה לאגדה הדרמטית של אנ-סקי

הדבוק

לפסנתר

J. ENGEL
op. 35

SUITE
aus der Musik zu der dramatischen Legende von An-ski

„HADIBUK“
für Klavier

„JUWAL“, Verlagsgesellschaft für jüdische Musik
Tel. Aviv (Palästina) Berlin W 15
Schderoth Rothschild Nr. 17 Lietzenburgerstr. 8a

הוצאת „דבוק“

Printed in Germany.

Fig. 1 - Yoel Engel, *Suite „Hadibuk“* op. 35, per pianoforte, dalle musiche di scena,
Ed. Juwal, Berlino-Tel Aviv 1926; copertina.

Inhalt der Suite „Hadibuk“

No. 1a) „Mipnej-mah?“	No. 1a) „Um wessen willen?“	} aufeinander folgend
b) Schir-haschirim	b) Das Hohe Lied	
No. 2. M'choloth-hakabzanim	No. 2. Bettlertänze	
No. 3. Marsch-chathunah	No. 3. Hochzeitsmarsch	
No. 4. Chipuj-hakalah	No. 4. „Badekenisch“	
No. 5. Nigun-chassidim	No. 5. Chassidimelodie	
No. 6a) Schir-haschirim	No. 6a) Das Hohe Lied	
b) „Mipnej-mah?“	b) „Um wessen willen?“	

Das Drama

„Hadibuk“

schildert die Chassidimwelt*) zu jener Zeit, als sie noch felsenstark mit ihrem unerschütterlichen, lebendigen Glauben dastand. Durch das ganze Drama (wie auch durch die ganze Suite) zieht sich als Leitmotiv die bekannte Chassidimelodie „Mipnej-mah“:

Mipnej mah,
Mipnej mah
Jardah hanschamah
Meigra rama
L'wira amikta?
Haj'ridah zorech
Alijah hi . . .

Um wessen Willen,
Um wessen Willen
Ist die Seele
Aus höchster Höhe
Herab in tiefsten Grund geflossen?
Im Fallen
ist der Aufstieg eingeschlossen . . .
(Deutsch von Arno Nadel)

*) „Chassidim“ – wörtlich „Die Frommen“. Der Sinn des Lebens – so lehrte der Begründer des Chassidismus „Bescht“ (Baal schem tow, XVIII. Jahrhundert) – liegt in der Annäherung zu Gott. Und näher zu Gott bringt den Menschen mehr als alles der innere Aufschwung, die religiöse Ekstase. Die „Thora“ (die heilige Lehre) ist ebenfalls wichtig, aber das kommt in zweiter Reihe (nicht in erster, wie die Gegner der Chassidim, die „Mithnagdim“ behaupteten). Der „Nigun“ (Melodie mit oder ohne Worte, meistens ohne) hat in dem Gottesdienste und überhaupt in dem ganzen Leben der Chassidim eine besonders wichtige Bedeutung bekommen, weil eben die Musik im Stande ist, die tiefsten und unmittelbarsten Seelenbewegungen am besten zum Ausdruck zu bringen.

Fig. 2 - Yoel Engel, Suite „Hadibuk“ per pianoforte; indice, breve nota illustrativa e testo Mipnej-mah? in translitterazione e versione tedesca.

Sul piano drammaturgico, la *Suite “Hadibuk”* fa diretto riferimento alla leggenda drammatica nei suoi momenti salienti; i primi quattro numeri, ad esempio, da eseguirsi senza pause – *Mipnej-mah?*; *Shir-hashirim*; *Danza dei mendicanti*; *Festa nuziale* – formano un unico nucleo narrativo, intessuto di temi dal forte esotismo, con un tocco di colore locale, che rievoca le esperienze esplorative del compositore e di An-Ski. Che si tratti di melodie raccolte e trascritte, oppure create come per rievocare una familiare realtà di memoria collettiva, questi quadri musicali si distinguono per forte comunicazione spettacolare. Il lavoro rivela quella comune gestazione di musica e teatralità dal patrimonio folcloristico-etnologico collezionato e rielaborato, ma con l'intento culturale di lasciarlo vivere di vita propria secondo il carattere della sua provenienza, nell'espansione piena della sua stessa ragion d'essere.



Fig. 3 - Yoel Engel, *Suite “Hadibuk”*, p. 3, *Mipnej-mah?*.

Infine, a ulteriore motivazione del fatto che tra le varie realizzazioni artistiche di questo soggetto alcune sono balletti – perché anche la componente danzata, tradizionale o rituale, gli è già intrinseca³³ – come nel *Dibbuk* di An-Ski anche nella partitura di Engel si staglia l'enorme importanza della danza e della coreografia.

Tra i generi musicali più significativi concepiti nell'ambito della *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* e pubblicati da “Juwal” spiccava la produzione cameristica, destinata ai complessi strumentali della Società e alla loro vivace attività concertistica in Russia e Ucraina.³⁴ La *Suite “Hadibuk”* ebbe il suo ruolo importante in quel contesto. La versione pianistica della

³³ Bardi, “Tra i due mondi”, 11-12.

³⁴ Peñalosa, *The Dybbuk*, 162.

Suite incrementò la diffusione privata, oltre che concertistica, delle musiche di scena per *Der Dybuk*, il loro studio personale e l'impiego per finalità didattiche.

The image shows a page of a musical score for Suite "Hadibuk", page 15, titled "Mipnej-mah?". The score is written for piano and features several measures with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes measures 65, 66, 67, and 68. Measure 67 is marked "Maestoso (♩ = 72)" and "allarg.". Measure 68 is marked "Adagio (♩ = 52 - 54)". The score also includes dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, and *morendo*. The page number 15 is visible in the top right corner.

Fig. 4 - Yoel Engel, Suite "Hadibuk", p. 15: *Mipnej-mah?*, ripresa della melodia tradizionale nel finale della Suite.

Le trascrizioni di A.Z. Idelsohn

Mipnej-mah? è dunque un tema di centrale presenza nelle musiche di scena di Engel, che rispecchiano la drammaturgia della tragedia di S. An-Ski. In una più ampia prospettiva, questa melodia costituisce inoltre un significativo filo di congiungimento entro la ricerca etnomusicologica di inizio Novecento, come è dimostrato dalla sua pubblicazione nel 1932³⁵ in una capitale raccolta, *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, a cura di Abraham Zvi Idelsohn,³⁶ proprio sotto il medesimo titolo di *Mipne ma*.³⁷

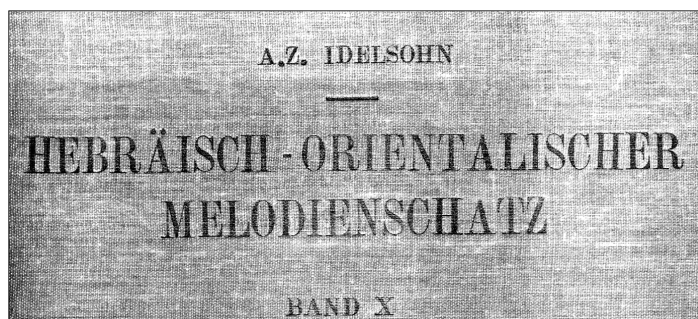


Fig. 5 - A.Z. Idelsohn, *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, vol. 10, *Gesänge der Chassidim*, Friedrich Hofmeister, Leipzig 1932; copertina.

Della melodia *Mipne ma* Idelsohn pubblica due varianti³⁸ nel suo erudito *Thesaurus*, i cui contenuti erano stati raccolti durante ricerche contemporanee a quelle di An-Ski ed Engel. Nell'Introduzione, il trascrittore annota: «Nr. 21 ist aus dem musikalischen Material für den "Dibbuk". Eine Variation davon ist Nr. 67».³⁹ Idelsohn era dunque a conoscenza dell'impiego di questo canto, ad opera di Engel, nel dramma di An-Ski.

³⁵ La Premessa è datata 4 aprile 1931.

³⁶ A.Z. Idelsohn (1882-1938), *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 voll., Benjamin Harz et al., Berlin et al. 1914-32, vol. 10: *Gesänge der Chassidim*, Friedrich Hofmeister, Leipzig 1932. Idelsohn fu inoltre l'autore di *Jewish Music in Its Historical Development*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1929, opera di fondamentale importanza per la visione completa della musica ebraica che l'autore era riuscito a ricostruire.

³⁷ Idelsohn, *Gesänge der Chassidim*, 6 e 18.

³⁸ Le due varianti di *Mipne ma* trascritte da Idelsohn sono la n. 21 (p. 6) e la n. 67 (p. 18) della raccolta *Gesänge der Chassidim*; le trascrizioni fanno parte della prima serie, «Melodien in moll mit kleiner oder großer Septime» [Melodie in minore con settima minore o maggiore].

³⁹ Idelsohn, *Gesänge der Chassidim*, XI.

Nella pagina relativa al carattere espressivo dei reperti melodici trascritti, Idelsohn assegna le trascrizioni a due categorie distinte: la n. 67 fa parte di melodie che «inducono stati d'animo quali fantasticheria ed entusiasmo»; la n. 21 appartiene a una serie di melodie che «emanano estasi». ⁴⁰ Alle diverse occasioni e origini di questo canto corrisponde un carattere distinto entro la vasta collezione documentata da Idelsohn.

24. *Lento*
mp
Mip.ne ma ha.ne.sho.moh yo.re.des le.ma.toh me.ig.roh ro.moh le.
Moderato, poco a poco allegro vivace e f
vi.roh amiktoh. Hoj, hoj, ye.ridoh, ye. ri.doh tzo.rech a.li.yoh, hoj, hoj, ye.ri.doh, ye.
ri.doh tzo.rech a.li.yoh, hoj, hoj ye.ri.doh, ye. ri.doh tzo.rech a.li.yoh.

22. *Moderato*

Fig. 6 - Idelsohn, *Gesänge der Chassidim*, p. 6, *Mipne ma*, trascrizione n. 21.

Mipne ma
67. *Lento*
mp
Mip.ne ma, mip.ne ma yo.re.da ha.ne.sha.ma? mip.ne ma,
mip.ne ma yo.re.doh han.sho.moh me.ig.roh ro.moh le.vi.roh, hoy, a.mik.toh?
ha - hay ha.ye-ri - doh tzo.rech a.li.yoh hi hi.

Fig. 7 - Idelsohn, *Gesänge der Chassidim*, p. 18, *Mipne ma*, trascrizione n. 67.

⁴⁰ Id., XIV.

Musicologo e compositore, Idelsohn fu un protagonista illustre della rinascita dell'interesse per la musica tradizionale ebraica all'inizio del Novecento. La sua monumentale raccolta, risultante da anni di ricerca sul campo in Israele, in particolare a Gerusalemme e dintorni – indagine durante la quale egli pure si avvale dell'uso del fonografo – ha avuto un'influenza profonda nella presa di coscienza di millenni di vita musicale e rapporti fra tradizioni ritenute lontane nel tempo e nello spazio. La sua raccolta ha rappresentato per gli studiosi un inesauribile Thesaurus da consultare, e si è rivelata per compositori e klezmerim un retaggio di fonti musicali da utilizzare e da cui essere ispirati.

Cresciuto in Lettonia e formatosi come cantore, Idelsohn fu un intellettuale cosmopolita e un erudito: studiò a Berlino e Lipsia, per trasferirsi temporaneamente a Johannesburg ove esercitò la sua professione; a Cincinnati per molti anni fu professore presso lo Hebrew Union College, contribuendo largamente all'interesse per la cultura musicale ebraica negli Stati Uniti dalla fine degli anni Venti per tutto il decennio successivo. Nel periodo che aveva trascorso a Gerusalemme tra il 1911 e il 1913 per svolgere ricerca sul campo, Idelsohn era stato guidato dall'istanza della "autenticità", dall'inchiesta sul tratto originale e distintivo della musica ebraica, un concetto che in quegli anni ispirava lo studio del folklore musicale a livello internazionale. L'investigazione di Idelsohn si basava inizialmente sul presupposto che la sinagoga fosse il centro della musica ebraica, e che il patrimonio musicale ebraico fosse in primo luogo vocale, legato alla liturgia e alla preghiera, tramandate intatte attraverso i secoli nella loro pura forma trasmessa oralmente quale espressione di identità nazionale.

Tali principii vennero largamente smentiti dalla ricerca sul campo, che condusse alla scoperta del rapporto tra musica religiosa e secolare, all'insegna del cambiamento incessante e dell'interpretazione-esecuzione come una costante del processo compositivo tradizionale.⁴¹ L'istanza dell'autenticità e quella dell'esotismo si materializzarono nell'indagine sulla differenza e l'altrove culturale di comunità geograficamente remote che pure attingono agli archetipi delle antiche tradizioni orali: tale complessità di linee strettamente interconnesse caratterizzava l'etnomusicologia delle origini, una scienza romantica. In tale prospettiva, l'arte popolare si palesava arte *del popolo* e il canto ebraico veniva rivelato come appartenente a questa categoria.

Izaly Zemtsovsky ricorda l'esistenza di altre pubblicazioni etnomusicologiche della medesima melodia, in particolare quelle contenute nella

⁴¹ Per una trattazione su A.Z. Idelsohn e la sua missione etnomusicologica, cf. Ph.V. Bohlman, "Jewish Music in the Age of Revival", *Yale Institute of Sacred Music Online Publications - Colloquium Journal*, 5 (Autumn 2008), in www.yale.edu/ism/colloquiumjournal/.

monumentale collezione dell'etnomusicologo ebreo ucraino Moisei (Moses/Moshe) Beregovsky (1892-1961), il quale nel gennaio 1944 discusse una dissertazione dottorale sulla musica strumentale tradizionale ebraica presso il Conservatorio di Mosca, e per decenni lavorò alla notazione e registrazione del folclore musicale ebraico, così contribuendo alla preservazione di tale patrimonio durante la Shoah.⁴² Beregovsky, che trascrisse e pubblicò numerose melodie registrate da Engel e An-Ski dopo che i reperti della loro spedizione vennero trasferiti a Kiev negli anni Trenta, raccolse a sua volta varianti della melodia *Mipnej-mah?*, alcune con carattere di danza, altre piuttosto di vera e propria canzone. Le varianti provengono da regioni geograficamente distinte e lontane: ciò dimostra ancora una volta la vitalità e diffusione dell'antica tradizione orale e secondo Zemtsovsky è prova dell'esistenza di elementi stabili e ricorrenti nel linguaggio musicale di un determinato popolo.⁴³

La melodia del Dibbuk risulta quindi importante e influente nel suo ripetersi in circostanze differenziate su estesi scenari; essa è portatrice di "autenticità" e "realismo" nel riconnettere alla vita musicale del popolo ebraico i contesti specifici in cui viene di volta in volta impiegata e rievocata. Nella vasta diffusione di *Mipnej-mah?* e delle varianti di essa, l'esotico non coincide che in minima parte con la dimensione pittoresca, sottolineatura di un altrove culturale, ma dimostra anche vicinanza e rapporto fra tradizioni popolari soltanto in apparenza separate e distanti, e convergenza fra ricerche – seppur concepite indipendentemente le une dalle altre – mirate ad esplorarne le comuni radici.

⁴² J. Kuhn, "“Laughter Through Tears”: Shostakovich and Jewish Music", *DSCH Journal* n. 33 (July 2010) 6. La studiosa spiega come Beregovsky e la sua opera abbiano introdotto Šostakovič alla conoscenza della musica ebraica, che influenzò la produzione del compositore.

⁴³ Zemtsovsky, "The Musical Strands", 225-226.

II. DIFFUSIONE E ADATTAMENTI MUSICALI DEGLI ANNI VENTI E TRENTA

Il Trio Vitebsk di Aaron Copland

Alla sfera di influenza del dramma di An-Ski nei suoi memorabili allestimenti scenici americani durante gli anni Venti, e al potere di evocazione della melodia *Mipnej-mah?* ci riconduce direttamente *Vitebsk: Study on a Jewish Theme*, trio in un movimento per violino, violoncello e pianoforte del compositore statunitense Aaron Copland (1900-1990).

Il Trio *Vitebsk* fu completato nel settembre del 1928¹ (anche se Copland proseguì il lavoro di copiatura delle parti sino a pochi giorni prima del concerto), fu eseguito per la prima volta in pubblico il 16 febbraio dell'anno successivo² e fu stampato nel 1934,³ con dedica all'amico compositore americano Roy Harris (1898-1979). La composizione del Trio scaturì da una rappresentazione del dramma di An-Ski a New York (Neighborhood Playhouse, 1925). A New York il dramma era già stato rappresentato in yiddish, ma nel 1925 David Vardi ne mise in scena una versione inglese nello stile di Evgenji Vakhtangov; produzione che giunse a Broadway nel 1926 e avviò successivamente una tournée nazionale di gran successo.⁴ La melodia chassidica *Mipnej-mah?* ne faceva parte; Copland, ispirato da quel canto, lo utilizzò come materiale compositivo per il Trio.

¹ «The score had been finished at the MacDowell Colony in September, but I was still copying parts two weeks before the concert»: Aaron Copland, in Id. e V. Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, St. Martin's/Marek, New York 1984, 160. La MacDowell Colony (Peterborough NH) è una struttura storica (istituita nel 1907) che ospita artisti in ritiri creativi; prende il nome dal compositore statunitense Edward MacDowell (1860-1908) il quale ne fu il proprietario e insieme alla moglie, la pianista Marian Griswold Nevins (1857-1956), destinò il lascito della residenza-studio ad accogliere artisti; le iniziative dell'istituzione vennero sviluppate da Marian MacDowell dopo la morte del compositore.

² Lo scarso successo della prima esecuzione di *Vitebsk*, il fatto che il pubblico non comprese il lavoro né seppe prestargli serio ascolto, oltre alle situazioni imbarazzanti causate dalla goffaggine degli esecutori, sono riferiti dal compositore, direttore d'orchestra e critico Lehman Engel (1910-1982), che aveva assistito al concerto, in una conversazione con la musicologa Vivian Perlis svoltasi nel 1981; cf. Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162-163. Il commento è riportato anche in Peñalosa, *The Dybbuk*, 170.

³ A. Copland, *Vitebsk: Study on a Jewish Theme. Trio for Piano, Violin and Violoncello*, Boosey & Hawkes, New York 1934.

⁴ H. Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Henry Holt, New York 1999, 143 e 593 nota 3. Per la recezione dello spettacolo e gli articoli su di esso apparsi nel *Theatre Arts Monthly* dell'agosto 1925; del gennaio, febbraio e novembre 1926; e del febbraio 1927, cf. Passerini, *Storie d'amore*, 247 e 384 nota 82. Per ulteriori informazioni su Vardi, si veda in seguito e la nota 122, p. 89.

Nella città bielorusa di Vitebsk, An-Ski nacque, crebbe e per la prima volta udì la melodia: una nota esplicativa in questi precisi termini sulle origini della composizione è già abbozzata a matita nel manoscritto del Trio di Copland. La sua forma completa, pubblicata nella partitura,⁵ recita:

The Trio *Vitebsk* was completed in 1929 and first performed at a concert of the League of Composers in New York in February of that year. The Jewish folk theme, which is used as an integral part of the work, was heard by the composer during a performance of An-Sky's play the *Dybbuk*. The particular version of the folk tune used in the play was first heard by An-Sky in his birth-place Vitebsk. That circumstance supplied the composer with his title.

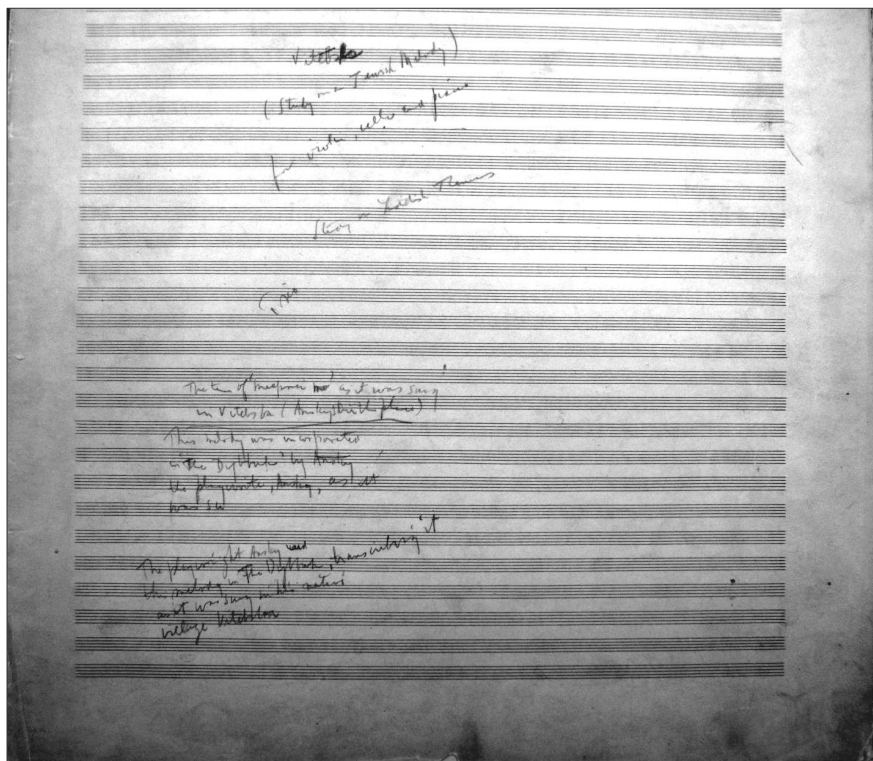


Fig. 8 - Aaron Copland, *Vitebsk: Study on a Jewish Theme*. Trio for Piano, Violin and Violoncello, Boosey & Hawkes, New York 1934; abbozzo manoscritto: spiegazione del titolo e del suo significato (The Library of Congress Music Division, Washington DC, Copland Collection. © The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

⁵ Copland, "Note on Vitebsk", in *Vitebsk*, a fronte della p. 1 della partitura.

Il Trio *Vitebsk* risale ad un periodo cruciale della carriera compositiva di Copland e delle scelte artistiche che lo hanno reso maggiormente noto tra i compositori statunitensi del ventesimo secolo. Nato a Brooklyn, New York, nel 1900, in una famiglia di ebrei di provenienza lituana (il cui cognome era originariamente Kaplan) da parte paterna, e di ebrei originari di un villaggio al confine tra Russia e Lituania da parte materna, Copland era rimasto nella sua città natale sino al 1921, allorché era partito per la Francia, con la finalità di studiare presso il Conservatoire américain de Fontainebleau sotto la guida dell'illustre didatta e compositrice Nadia Boulanger (1887-1979), come molti altri compositori statunitensi della sua generazione. Sino ad allora le sue opere giovanili erano stati songs per voce e pianoforte e pezzi per pianoforte solo; l'insegnamento di Nadia Boulanger incoraggiò lo sviluppo di una straordinaria inclusività verso epoche, generi e stili che rimase caratteristica di Copland durante la sua lunga carriera compositiva. Tra il 1921 e il 1924 il compositore era dunque vissuto a Parigi, per successivamente tornare in America e stabilirsi a New York. In quegli anni la sua produzione si era aperta ad accogliere elementi jazz.

Lo scenario di *Vitebsk* è situato nel passaggio tra la fase modernista con impiego di elementi jazz degli anni Venti⁶ e la scelta – in egual misura poetica e politica – maturata da Copland negli anni della Grande Depressione, di sviluppare un più ampio linguaggio musicale “americano”, accessibile e riconoscibile, aperto all'impiego di fonti musicali vernacolari e folk, che con diverse influenze e maturando su varie prospettive, rimase comunque il tratto saliente nella copiosa produzione di questo compositore.

Gli aspetti dell'ebraicità di Copland non sono stati frequentemente espressi nel suo vasto catalogo delle opere.⁷ Tuttavia, già nel 1926 e nel 1932, i colleghi compositori americani Roger Sessions e Virgil Thomson

⁶ Tra le opere più significative di questo periodo, *Dance Symphony* per orchestra (1925), *Music for the Theater* per orchestra (1925), *Piano Concerto* (1926).

⁷ G.M. Murchison, *The American Stravinsky: The Style and Aesthetics of Copland's New American Music, The Early Works 1921-1938*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010 (“Copland Ethnic Identity”, 134-147; 134: «Copland was more interested in and more committed to twentieth-century modernist music than to ethnicity»). Dopo la creazione del moderno Stato di Israele, Copland fu interessato alla formazione di una nuova musica ebraica così come era interessato alla formazione di una nuova musica americana. La componente etnica o nazionalistica non lo interessavano quanto l'aspetto della modernità. Il maggior approfondimento dell'ebraicità di Copland resta quello elaborato da Pollack: *Aaron Copland*, in particolare il cap. 10: “From ‘Vitebsk’ to the ‘Piano Variations’ (1928-1930)”, 142-158.

rispettivamente avevano commentato in recensioni l'etnicità di Copland.⁸ Sessions avvicinava Copland a Bloch e Mahler, mentre Thomson insisteva particolarmente sulla "Jewishness" di Copland, individuata nella qualità delle sue melodie e nella sua personale natura profetica, con sottolineature molto marcate di presunti aspetti puramente religiosi attribuiti al popolo ebraico. Facendo ricorso ad un'argomentazione tipica del ventennio tra le due guerre, lo scrittore e critico Isaac Goldberg, personaggio eminente nella vita intellettuale americana e particolarmente sensibile alle tematiche della musica americana nel loro rapporto con l'ebraismo e altre identità etniche,⁹ in un articolo del 1927 intitolato *Aaron Copland and His Jazz*,¹⁰ delineava dal canto suo una stretta connessione tra "the American Negro" e "the American Jew" in nome di un "tratto orientale" comune al sangue di entrambi i popoli, una sorta di altrove culturale, fonte di originalità. In generale, nella sua carriera Copland dovette frequentemente confrontarsi con giudizi relativi alla misura della componente ebraica nella sua produzione musicale.¹¹

Il Trio *Vitebsk* si basa su contenuti indubbiamente etnici e impiega una melodia tradizionale ebraica. *Vitebsk* è inoltre il primo lavoro della incipiente maturità compositiva di Copland che ricorre ad un *folk song*, prima di *Billy the Kid*.¹² Copland non iniziò a scrivere il Trio subito dopo aver assistito allo spettacolo teatrale newyorkese del 1925, bensì dopo due anni. Howard Pollack¹³ e Gayle Minetta Murchison¹⁴ illustrano i dettagli del processo compositivo: *Vitebsk* fu avviato parallelamente a *Symphonic Ode*, in Germania, a Königstein im Taunus, nel 1927, proseguito per due mesi a Santa Fe, New Mexico e nella MacDowell Artists Colony, dove fu

⁸ R. Sessions, "An American Evening Abroad", *Modern Music* 4/1 (November-December 1926) 34; V. Thomson, "Aaron Copland", *Modern Music* 9/2 (January-February 1932) 67-73. Si vedano inoltre i commenti di Murchison, *The American Stravinsky*, 134-135; G. Levin, J. Tick, *Aaron Copland's America: A Cultural Perspective*, Watson-Guption Publications, New York 2000, 44-46, 145-146. Per una considerazione contestuale dell'identità ebraica nella musica di Copland: Pollack, *Aaron Copland*, cap. 28: "Identity Issues: The Composer as Jew", 518-524.

⁹ Per informazioni su Goldberg, si vedano le pagine su George Gershwin nel presente volume, in particolare la nota 127 p. 90 e soprattutto la nota 135, p. 93.

¹⁰ I. Goldberg, "Aaron Copland and His Jazz", *American Mercury* (26 September 1927) 63.

¹¹ Murchison, *The American Stravinsky*, 140.

¹² *Billy the Kid* è un balletto composto nel 1938, su libretto di ambientazione western, in cui Copland fa ampio uso di melodie preesistenti di ambito folk e vernacolare americano, in particolare cowboy songs.

¹³ Pollack, *Aaron Copland*, 142-146.

¹⁴ Murchison, *The American Stravinsky*, 142.

completato, nel settembre del 1928. L'opera era stata commissionata dalla League of Composers per una esecuzione del violinista Alphonse Annou, del violoncellista Robert Maas (entrambi membri del Pro Arte Quartet) e del pianista Walter Giesecking.

Lo stesso compositore si esprime sull'ispirazione e la genesi del Trio nella sua autobiografia scaturita dalla conversazione con la musicologa Vivian Perlis, che costituisce il volume *Copland: 1900 Through 1942*:¹⁵ pur cresciuto nella tradizione ebraica dell'Est europeo, dichiaratamente egli trovò sempre ispirazione diretta dalla musica, non tanto dai contenuti culturali e religiosi; il motivo tradizionale usato nel *Dibbuk* di An-Ski produsse su di lui quell'impulso creativo che lo stesso drammaturgo ne aveva ricevuto.¹⁶

Gli effetti di contrasto drammatico del Trio vennero qui da Copland posti in parallelo alle libere distorsioni di figure nelle fantasticherie pittoriche di Chagall, come An-Ski nativo di Vitebsk, luogo natale pure da lui rievocato nella sua arte, e ritenuti richiami all'esistenza travagliata e aspra degli ebrei nella Bielorussia.¹⁷ Con il suo tipico umorismo elegante, il

¹⁵ Copland - Perlis, *Copland*. Il volume trova la sua prosecuzione in Eid., *Copland: Since 1943*, St. Martin's Press, New York 1989. Questa originale opera combina autobiografia, biografia, ricostruzione storica attraverso l'intervista – entro il vasto American Music Oral History Project, raccolto dalla studiosa per la Yale University – ed è riccamente illustrata con riproduzioni di fotografie, documenti e manoscritti musicali.

¹⁶ «I never gave much thought to including or excluding *any* kind of influence from my work. It was always a musical stimulus that got me started, as when I heard the folk theme that the Polish-Jewish author S. Ansky used in his play *The Dybbuk*. It appealed to me just as it had to him» (Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162).

¹⁷ «Based on a Jewish folk song, the trio has often been cited as my only “Jewish” work. But when I was younger, I had set traditional Hebrew melodies for cello and piano, and in the thirties I made arrangements of some Jewish folk songs that were published. ... It seems to me that my use of Jewish themes was similar to my use of jazz—Jewish influences were present in my music, even when I did not refer to them overtly. I have often been asked why I wrote “cowboy” music rather than “Jewish” music. I never thought about these things at the time, but it must have been partly because I grew up in the Eastern European tradition and there was no novelty to it. Every American boy is fascinated with cowboys and Indians, and I was no exception. Also, my mother had grown up in the American West. Many artists (writers in particular) have claimed that they work best out of their own experience. But for me it was not necessary to have an experience in order to compose about it. I preferred to imagine being on a horse without actually getting on one!» (Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 160-162). Le melodie tradizionali arrangiate per violoncello e pianoforte in età giovanile, a cui il compositore si riferisce, sono alcuni

compositore commenta il paradosso di una tale scelta geografica agli occhi di un osservatore che non provi le medesime suggestioni: «Years later when I traveled in the Soviet Union, the Russians were amazed that any composer would name a piece of music after the city of Vitebsk, a large industrial complex resembling Pittsburgh or Cleveland!».¹⁸ Ma subito dopo, nella stessa pagina, Copland descrive la natura profonda del Trio e le qualità innovative di esso entro la sua produzione.

L'ispirazione sarebbe dunque scaturita non dal dramma propriamente, quanto piuttosto dalla fonte comune al dramma e al Trio, identificata nella melodia tradizionale *Mipnej-mah?*. La sorgente esotica dell'ispirazione non è allora una suggestione extramusicale, di più facile definizione, bensì è intrinseca alla melodia stessa. Copland tratta infatti la fonte melodica in maniera accademica, come un canone e come riflessione colta e moderna sul motivo folk, invece che in stile tradizionale folk a sua volta, all'unisono. Nella forma tripartita ABA¹ (*Lento molto marcato; Grave – Allegro vivace – Grave*), il movimento presenta una sezione centrale a contrasto. L'impiego di microintervalli, indicati dai segni speciali:

$$\text{NOTE} \left\{ \begin{array}{l} \sharp = \text{Sharp } \frac{1}{4} \text{ tone} \\ \flat = \text{Flat } \frac{1}{4} \text{ tone} \end{array} \right.$$

(*Sharp* $\frac{1}{4}$ tone, alzato di un quarto di tono; *Flat* $\frac{1}{4}$ tone, abbassato di un quarto di tono)¹⁹ contribuisce alla creazione di un'atmosfera esotica e remota. Ma tale esotismo è al tempo stesso espressione di quella esplorazione di un altrove sonoro ai limiti del sistema enarmonico, che negli Stati Uniti degli anni Venti altri compositori avevano attuato ed approfondito, primo tra tutti Charles E. Ives (1874-1954).

Gli ivesiani *Three Quarter-Tone Pieces* per due pianoforti, l'accordatura di uno dei quali dev'essere alzata di un quarto di tono, furono composti nel 1923-1924;²⁰ l'anno successivo al completamento della composizione, lo stesso autore si esprime teoricamente e filosoficamente al riguardo nel

lavori incompiuti; i "Jewish folk songs" degli anni Trenta comprendono *Hora*, pubblicato in *Folk Songs of the New Palestine, Series I: Dances of Palestine*, Nigun, New York 1938 (la raccolta includeva arrangiamenti di diversi altri compositori, tra i quali Kurt Weill e Darius Milhaud).

¹⁸ Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162.

¹⁹ Copland, *Vitebsk*, 1, indicazioni sull'impiego di quarti di tono a inizio di partitura.

²⁰ Ch.E. Ives, *Three Quarter-Tone Pieces (Largo – Allegro – Chorale) for Two Pianos* (one tuned a quarter-tone sharp [alzato di un quarto di tono]), S. 128 (K. 3C3), 1923-1924, rielaborazione di materiali probabilmente composti negli anni 1904-1914; a c. di George D. Pappastavrou, Peters, New York 1968.

Handwritten musical score for "Vitebsk" by Aaron Copland. The manuscript is on aged paper with multiple staves. It includes handwritten notes at the top: "d = flat 1/4 tone" and "b = sharp 1/4 tone". The title "Vitebsk" is written in the upper right. The score is heavily annotated with various symbols, including arrows, circles, and letters, indicating specific performance instructions or editorial changes. A circular library stamp is visible near the bottom center, and a date "Dec 21, 1962" is written in the bottom right corner.

Fig. 9 - Copland, *Vitebsk*; manoscritto, pagina iniziale della partitura, con segni speciali
(The Library of Congress Music Division, Washington DC,
Copland Collection. © The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

TO ROY HARRIS
-Vitebsk-
STUDY ON A JEWISH THEME

1

AARON COPLAND
1929

PIANO
NOTE { \flat = Sharp $\frac{1}{4}$ tone
 \sharp = Flat $\frac{1}{4}$ tone

Lento molto marcato ($\text{♩} = 52$)

VIOLIN

CELLO

PIANO

81...

(A)

Fig. 10 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 1 della partitura
(© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).



Fig. 11 - Copland, *Vitebsk*; manoscritto, tema *Mipmej-mah*?

(The Library of Congress Music Division, Washington DC,

Copland Collection. © The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

saggio *Some "Quarter-Tone" Impressions*.²¹ Nell'utopia compositiva ivesiana l'ampliamento degli orizzonti musicali e delle possibilità espressive della musica si caricava di significati cosmici e rivoluzionari ben oltre i confini dell'investigazione acustica. Negli stessi anni, il compositore sperimentale Henry Cowell (1897-1965) impostava dettagliatamente nel suo volume *New Musical Resources*²² una «teoria della relatività musicale»²³ e impiegava

²¹ Id., "Some 'Quarter-Tone' Impressions", *Franco-American Music Society Quarterly Bulletin* (26 March 1925) 24-33 (rist. in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings*, H. Boatwright ed., Norton, New York 1961, 1962, 1970, 107-119); edizione italiana: *Sui quarti di tono. Impressioni*, in *Prima della sonata*, a c. di A. Bardi, Marsilio, Venezia 1997, 143-156, traduzione integrata con gli originali riveduti sui manoscritti (The Charles Ives Papers, Irving S. Gilmore Music Library, Yale University).

²² H. Cowell, *New Musical Resources*, Knopf, New York - London 1930. Il volume risale in realtà a dieci anni prima; il giovane Cowell ne aveva pressoché completato la stesura nel 1919; in vista della pubblicazione, l'opera venne poi sottoposta a revisione. L'analisi specifica dei quarti di tono e dei microintervalli si trova alle pp. 17-19.

²³ La definizione è usata da Cowell nella sua Introduzione al volume *New Musical Resources*, XI. Questa teoria della relatività musicale si incentra sui concetti di consonanza e dissonanza, ambito entro il quale ogni gerarchia è ritenuta dall'autore arbitraria, geograficamente e storicamente motivata, ma priva di valore assoluto;

nella sua musica sistemi di notazione non occidentali, coniugando folclore e radicalismo in una prospettiva globale di sorprendente originalità.²⁴ Nel pensiero musicale di Cowell, l'esplorazione degli esotismi era di fatto coscienza della musica del mondo e delle sue applicazioni ad una nuova visione compositiva. Tra i musicisti statunitensi sperimentali del primo Novecento, l'impiego di tecniche innovative assumeva dunque connotazioni diversificate, ma sempre orientate verso le tematiche di progresso, modernità e apertura dell'arte musicale ad un molteplice altrove di popoli o di visioni filosofiche, entro una prospettiva di critica ai paradigmi della civiltà con le relative gerarchie, così esercitando enorme influenza sui compositori d'avanguardia. In *Vitebsk*, Aaron Copland si riconnette a questo clima culturale di esotismo come luogo di convergenza tra la sperimentazione musicale e l'asserzione di un inconfondibile carattere etnico.

Volgendo lo sguardo alla pagina musicale, osserviamo che ciascuna delle tre sezioni del Trio di Copland (*Lento molto marcato*; *Grave – Allegro vivace – Grave*) è a sua volta tripartita. Già in apertura il violino e il violoncello fanno uso di quarti di tono, con impiego di notazione speciale.²⁵

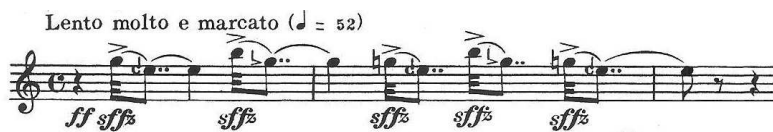


Fig. 12 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 1 della parte del violino, con i segni speciali per i microintervalli (© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).



Fig. 13 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 1 della parte del violoncello, con i segni speciali per i microintervalli (© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

essenziali in questa prospettiva le considerazioni sulle molteplici culture musicali dei popoli del mondo e sul legame intrinseco tra musica e danza.

²⁴ Sin dall'adolescenza, Cowell esplorò i "tone clusters", dalla giovinezza sperimentò atonalità, politonalità, sistemi compositivi non occidentali, espandendo quindi i suoi interessi ad includere strumenti di nuova invenzione (come il rhythmicon), o tecniche sperimentali applicate all'uso di strumenti classici, sino alla musica aleatoria e al concetto di musica elastica.

²⁵ Copland, *Vitebsk*, p. 1 delle parti di violoncello e violino, con indicazioni sull'impiego di quarti di tono a inizio di pagina.

Nelle battute introduttive della prima sezione, una serie di triadi maggiori e minori viene eseguita simultaneamente dal pianoforte, e i microintervalli suggeriscono l'atmosfera "esotica" della composizione, preparando mediante un declamato espressivo l'apparizione testuale della melodia ebraica accennata dal pianoforte e subito dopo presentata nella sua completezza dal violoncello,²⁶ per tornare infine al declamato di apertura, a conclusione della sezione A.



Fig. 14 - Copland, *Vitebsk*; p. 3 della partitura, inizio D.



Fig. 15 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 4 della partitura, inizio E
(© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

²⁶ Id., p. 3, inizio Sezione D della partitura, citazione testuale del tema *Mipnej-mah?*.

Il violoncello mantiene il ruolo solistico e di guida nell'intera sezione. Il timbro meditativo di questo strumento rispondeva infatti alle esigenze espressive e rievocative del compositore.²⁷

5

ff

sf sf

marcato

ff sempre

Sub Grave

lunga

ff molto espress.

Come Prima

ff

mf

Meno mosso-Grave

cantabile

pp

morendo

* Begin "morendo" only after last piano chord is struck.

Fig. 16 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 5 della parte del violoncello, ove si osserva il canto del tema tradizionale nella sezione 3 (A¹) successiva all'*Allegro* (© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

²⁷ «The cello's deep tone seemed appropriate for the *molto espressivo* I hoped to achieve» (Copland, in Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162).

I simultanei accordi percussivi maggiori e minori sulla stessa tonica che aprono il Trio vengono avvalorati dal musicologo e folclorista Izaly Zemtsovsky come prova della particolare sintonia di Copland con il significato cruciale della melodia originale, il cui carattere polisemantico è al contempo interrogativo e affermativo, al punto che secondo lo studioso il Trio *Vitebsk*, tra i numerosi adattamenti musicali e le composizioni ispirate al *Dibbuk*, in maniera speciale fa pienamente parte della storia del dramma di An-ski.²⁸

La parte centrale del Trio, *Allegro vivace*,²⁹ anch'essa costantemente permeata dalla presenza del tema del *Dibbuk*, si interrompe bruscamente nel mezzo di un *fortissimo*, imponendo una pausa di grande sospensione drammatica.³⁰



Fig. 17 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 6 della partitura: inizio sezione centrale B (fine G inizio H), *Allegro vivace* ("danza macabra")
(© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

²⁸ Zemtsovsky, "The Musical Strands", 226-227.

²⁹ Copland, *Vitebsk*, pp. 6-15 della partitura.

³⁰ Id., p. 15 della partitura.

The image shows a page of a musical score for piano, page 15 of Copland's *Vitebsk*. The score is written for piano and includes staves for Right Hand and Left Hand. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf*, *ff*, *molto espress*, and *lunga*. The page is divided into two systems. The first system shows the conclusion of the central section B, with a brusca interruzione della "danza macabra" and the start of Section 3. The second system shows the continuation of the music, with a change in tempo and dynamics.

Fig. 18 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 15 della partitura: conclusione sezione centrale B, brusca interruzione della "danza macabra" e avvio Sezione 3 (A¹)
(© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

Nell'incisione del Trio *Vitebsk* con lo stesso Copland al pianoforte, insieme a membri del Juilliard Quartet,³¹ il compositore interpreta con libertà la sezione centrale rispetto alla partitura pubblicata, sincopando in modo zoppicante i ritmi, in maniera reminiscente della macabra danza espressionista di Leah con gli storpi e i mendicanti, così suggerendo che egli potesse ancora, dopo oltre quarant'anni, conservare vivida memoria della sezione *Bettlertänze* nelle musiche di scena di Engel per *Der Dybuk* e subisse l'impulso di rievocarla.³² La sezione A¹ conclusiva afferma il tema ebraico del *Dibbuk*, per passare quindi al declamato e nuovamente a *Mipnej-mah?* nel finale, in un ordine capovolto rispetto alla prima sezione A. Il tema ebraico viene riaffermato all'unisono alla distanza di due ottave dal violino e dal violoncello, mentre il pianoforte punteggia con drammatici accordi in *sforzando*. Nella pagina finale, la melodia *Mipnej-mah?* diviene sempre più rarefatta, fino al silenzio.

Il musicologo statunitense Howard Pollack³³ rileva che la sezione centrale del Trio *Vitebsk* elabora ulteriormente l'idea di immergere la melodia *Mipnej-mah?* entro un declamato drammatico, ma qui il materiale è distorto in modo grottesco.³⁴ Sviluppando la tematica del grottesco già introdotta dallo stesso compositore, Pollack osserva acutamente che tale declamato drammatico rievoca il suono dello shofar impiegato nelle feste ebraiche, cui An-Ski memorabilmente ricorre nella scena dell'esorcismo.

Inoltre, sempre nell'analisi dello studioso – che richiama alla mente i commenti di Isaac Goldberg – certe caratteristiche compositive, dall'impiego di quarti di tono al sincopato, rafforzano ancora l'ipotesi di una convergenza, nello stile di Copland, tra elementi ispirati al jazz e alla cultura afroamericana (come rilevato dalle critiche dei contemporanei) con l'aggiunta di elementi ebraici, particolarmente nella sua produzione degli anni Venti. Specialmente nel ventennio tra le due guerre, infatti, formativo per l'arte compositiva di Copland, le tematiche etniche ed esotiche motivavano inesauribili dibattiti culturali e trovavano frequenti applicazioni stilistiche. Howard Pollack sottolinea infine il ruolo privilegiato

³¹ In *A Copland Celebration*, II. *Chamber Music and Rarities*, CD 1 (original recording remastered), Sony SM2K 89326, 2000; orig. Columbia Masterworks M 30376; registr. 1970.

³² Anche Pollack (*Aaron Copland*, 145) rileva questo tratto particolare dell'esecuzione pianistica di Copland.

³³ Id., 144-145.

³⁴ Lo studioso prosegue: «The concluding A section, which functions as climax and epilogue, reverses the arch by stating the *Mipnej Mah* tune before and after the declamatory music. Although *Mipnej Mah* consequently permeates much of the work, Copland does not so much set the melody as use it as a springboard for a highly personal discourse, in the manner of some of the music of Bartók, whose Piano Sonata possibly influenced this work as well»: Pollack, *Aaron Copland*, 145.

assunto dai musicisti ebrei russi negli Stati Uniti per lo sviluppo e la diffusione degli idiomi jazz, anche grazie a similarità riconosciute tra la musica folk degli ebrei dell'Est europeo e degli afroamericani.³⁵

A uno sguardo conclusivo, *Vitebsk* si distingue entro la produzione di Copland di questo periodo per un carattere tragico e grottesco che contrasta fortemente con la brevità del Trio, come scrive a questo riguardo lo stesso compositore.³⁶ L'impiego di aspre dissonanze, dei quarti di tono, di accenti marcati, la tonalità di Sol minore in cui il violoncello canta la melodia folk, tutti questi elementi concorrono al suggerimento di un'atmosfera ebraica ed esotica. Tuttavia per Aaron Copland l'impiego di materiale folk ebraico non era una dimostrazione di religiosità, nonostante il valore che il compositore attribuiva al suo retaggio familiare. L'apertura completa alle influenze offriva a Copland la motivazione per attingere ad un patrimonio musicale delle varie culture ed etnie, e forgiare la musica moderna in uno stile che assorbisse le differenze per produrre una inconfondibile riconoscibilità. Nel caso della melodia *Mipnej-mah?*, l'influenza si apre anche ad una dimensione teatrale evocata dalla memoria del dramma di An-Ski. «A dramatic character study»: con queste parole il compositore descrisse infatti *Vitebsk*, con la sua «Chagall-like grotesqueries» della sezione centrale.³⁷ «Dramatic» qui si riferisce appunto all'arte scenica e alla sua capacità di impressionare.

Siamo dunque in presenza di un rapporto fortemente personale e distintivo con il carattere folk della fonte musicale legata al *Dibbuk*, il cui esotismo è lungi dall'assumere tratti ornamentali per il raggiungimento di effetti. Copland elude in tal senso, e con notevole originalità, tutti gli stereotipi modernisti del «primitivo» diffusi nella cultura statunitense (e non soltanto) degli anni Venti e Trenta. Possiamo cogliere con chiarezza questa precisa scelta culturale soprattutto nel finale del Trio, in cui la citazione degli elementi tematici, e quindi la diretta presenza tradizionale ed esotica, assume il maggior risalto drammatico proprio laddove essi vengono semplificati e decontestualizzati, sino a una nudità di grande forza espressiva, proiettati verso un antiretorico «altrove» moderno, rarefatto e nitido.³⁸

³⁵ Pollack (id., 146) richiama la combinazione di queste tematiche nel celebre film *The Jazz Singer*.

³⁶ Copland - Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162.

³⁷ Ibid.

³⁸ Copland, *Vitebsk*, p. 18 della partitura. Il *cantabile* della melodia folk *Mipnej Mah?* diventa *senza espressione*, sino al *morendo*.

18

Molto Mosso - Grave

cantabile

senza espressione

poco marc.

morendo

col 8

col 6

Fig. 19 - Copland, *Vitebsk*, Boosey & Hawkes, 1934, p. 18, finale della partitura
(© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

La conclusione del Trio *Vitebsk* sigilla in maniera altrettanto memorabile l'incancellabile impressione suscitata nel compositore dal dramma di An-Ski e dalla musica che ne faceva indissolubilmente parte, quanto una profonda curiosità verso la cultura ebraica e i luoghi ove essa è radicata, che lo accompagnò per tutta la sua lunga vita. Con caratteristica modestia e semplicità, Aaron Copland descrive concisamente il finale di *Vitebsk* in questi termini: «A short coda leads to a quiet ending».³⁹



Fig. 20 - Copland pianta un albero in Israele, aprile 1951
(The Library of Congress Music Division, Washington DC,
Copland Collection, Photographs: Box 483 Folder 12.
© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

³⁹ Aaron Copland e Vivian Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, 162.



Fig. 21 - Copland in Israele, 1968
(The Library of Congress Music Division, Washington DC,
Copland Collection, Photographs: Box 483 Folder 12.
© The Aaron Copland Fund for Music, Inc.).

Il Dibuk di Lodovico Rocca e Renato Simoni

Tra i *Dibbuk* che hanno impresso un segno nella storia del teatro musicale, che nell'Europa occidentale hanno internazionalmente espanso la sfera di influenza di questo tema ebraico anche nel mondo non ebraico, e persino in anni di persecuzione dell'ebraismo, con conseguenti controversie e addirittura paradossi, spicca la realizzazione operistica del compositore torinese Lodovico Rocca (1895-1986),⁴⁰ su libretto di Renato Simoni (1875-1952).⁴¹ Entrambi non erano ebrei.⁴²

⁴⁰ Lodovico Rocca (Torino 1895-1986) fu dal 1940 al 1966 direttore del Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino; legatissimo alla sua città, che sempre rifiutò di lasciare, anche quando nel 1950 venne chiamato a dirigere il Conservatorio di Roma; dal 1936 membro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Aveva studiato legge e si era al tempo stesso dedicato a studi musicali. Combattente nella Prima Guerra Mondiale, era anche stato insignito di un'onorificenza. Già nel 1920 aveva scritto un'opera, *La morte di Frine*. La seconda opera composta da Rocca fu *In terra di leggenda* (1922-23). Tra i suoi lavori orchestrali, *La cella azzurra*, *legenda sinfonica* (1924), *Interludio epico* (1924); altri lavori di Rocca includono: *Sonetti*, *Tre Salmodie*, *Schizzi*. *Proverbi di Salomone* (1933) e *Salmodia* (1934) sono gli altri due lavori di ispirazione ebraica da lui composti, entrambi per voce e strumenti. *Il Dibuk* fu la sua terza opera; dopo il successo da essa riscosso, nel 1939 il compositore scrisse un'altra opera, ispirata al romanzo di Franz Werfel *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, dedicata all'oppressione del popolo armeno, su un'idea suggeritagli da Gianandrea Gavazzeni. Ma per motivi politici, il titolo dovette essere cambiato nel nome di un luogo immaginario, *Monte Ivnor*, e anche il libretto dovette subire adattamenti. Ulteriori esempi di esotismo sono l'opera *L'uragano*, da Ostrovskij, e *Antiche iscrizioni* per due voci e coro, su testi greci (Maggio Musicale Fiorentino 1955).

⁴¹ Per una prima indagine dell'opera di Simoni e Rocca, cf. Bardi, "Tra i due mondi", 15-18. La ricerca si è poi arricchita di nuovi spunti prendendo forma nella relazione "Musical exoticism of Jewish folklore in *Il Dibuk* by Renato Simoni and Lodovico Rocca (1934)", realizzata in collaborazione con ICAMus - The International Center for American Music e presentata il 4 maggio 2012 al convegno di Italian Jewish Studies della AAIS (American Association for Italian Studies) svoltosi a Charleston SC, 3-5 maggio 2012. Per un'indagine su Rocca entro la vita musicale torinese del Novecento, cf. *Ghedini e l'attività musicale a Torino fra le due guerre*, Teatro Regio, Torino 1986, in particolare G. Pugliaro, "Lodovico Rocca", 92-98; G. Landini, "La vocalità nel melodramma di Lodovico Rocca: aspetti e problemi", 99-116. Per uno studio del *Dibuk* nel contesto della produzione del compositore torinese, cf. G. Ferro, *Il teatro musicale di Lodovico Rocca*, Tesi di laurea, relatore G. Pestelli, Università degli Studi di Torino, 1999 (a.a. 1998/1999). Per una comprensione della genesi dell'opera si sono rivelate essenziali le ricerche di Luisa Passerini presso l'archivio del



Fig. 22 - Lodovico Rocca: ritratto fotografico pubblicato nell'edizione dello spartito per canto e pianoforte del *Dibuk* (1934; © G. Ricordi & C., Milano).

compositore, il cui importante esito è in Passerini, *Storie d'amore*, 235-277, 378-397 (note).

⁴² Rocca era cattolico e fascista convinto e fedele, seppure non militante e anzi molto riservato quando si trattava dei suoi convincimenti personali.

L'opera *Il Dibuk* andò in scena al Teatro alla Scala di Milano il 24 marzo 1934, dopo aver vinto un concorso operistico indetto dallo stesso teatro milanese, a cui partecipavano 180 concorrenti. Maestro direttore e concertatore era Franco Ghione. Il libretto e lo spartito per canto e pianoforte sono pubblicati da Ricordi.⁴³ Il compositore perse la madre nel 1930 e alla "santa memoria" di lei l'opera è dedicata.⁴⁴

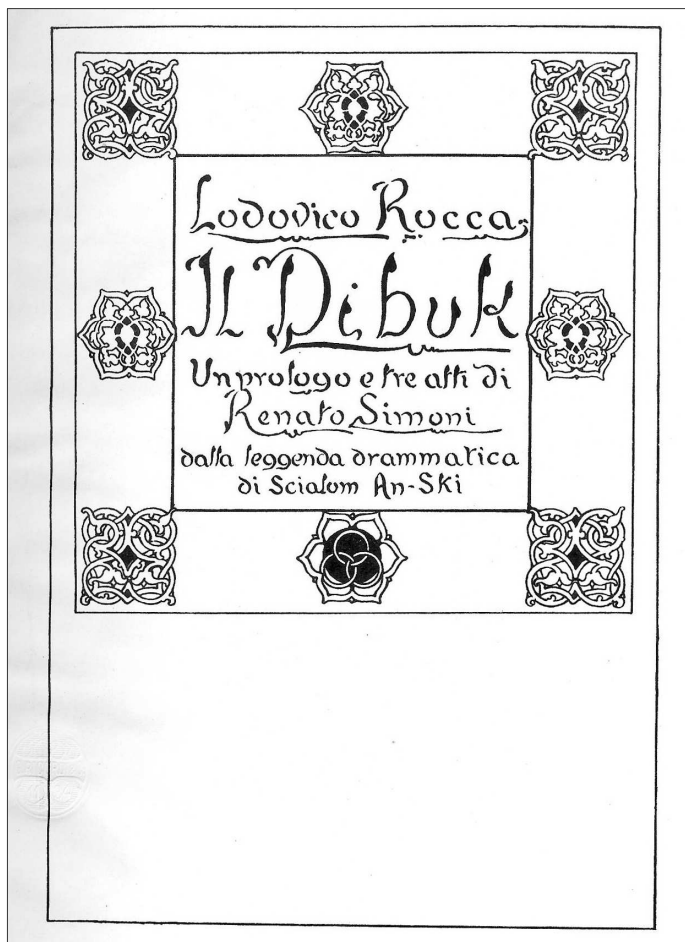


Fig. 23 - Lodovico Rocca, *Il Dibuk*, Spartito per canto e pianoforte, Ricordi, Milano 1934, frontespizio (© G. Ricordi & C., Milano).

⁴³ R. Simoni, *Il Dibuk*, Libretto, Ricordi, Milano 1934; L. Rocca, *Il Dibuk*, spartito per canto e pianoforte, Ricordi, Milano 1934.

⁴⁴ «Alla santa memoria / di mia Madre». Rocca, *Il Dibuk* (pagina successiva al titolo).

*Alla santa memoria
di mia Madre*

Fig. 24 - Rocca, *Il Dibbuk*, Spartito per canto e pianoforte, Ricordi, Milano 1934;
dedica (© G. Ricordi & C., Milano).

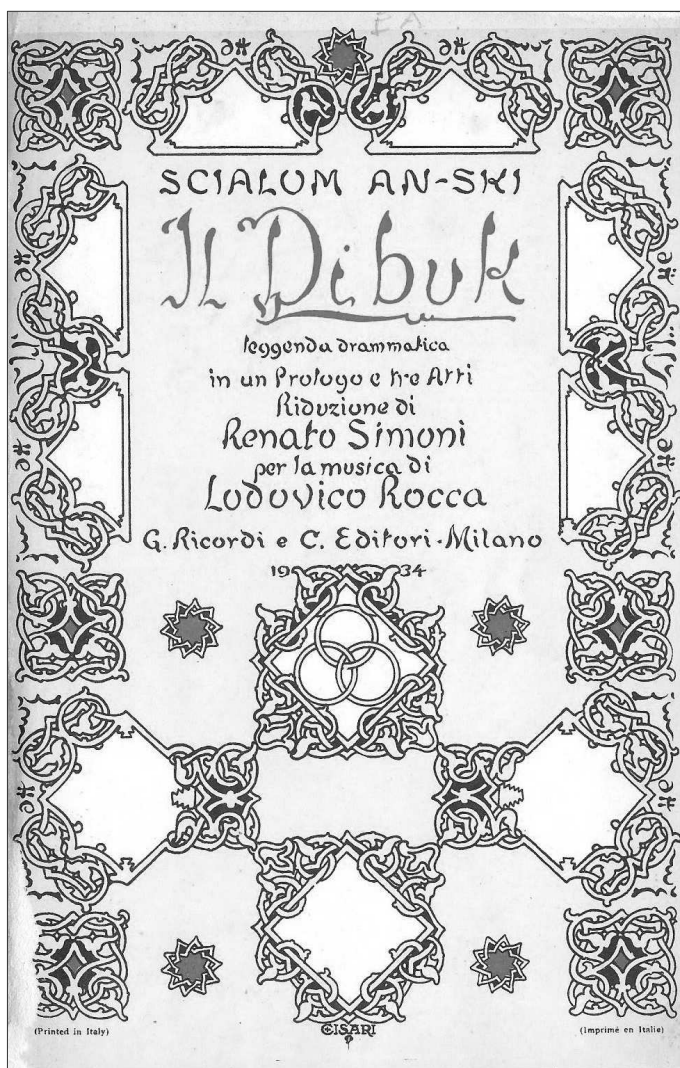


Fig. 25 - Simoni, *Il Dibbuk*, Libretto; copertina (© G. Ricordi & C., Milano).

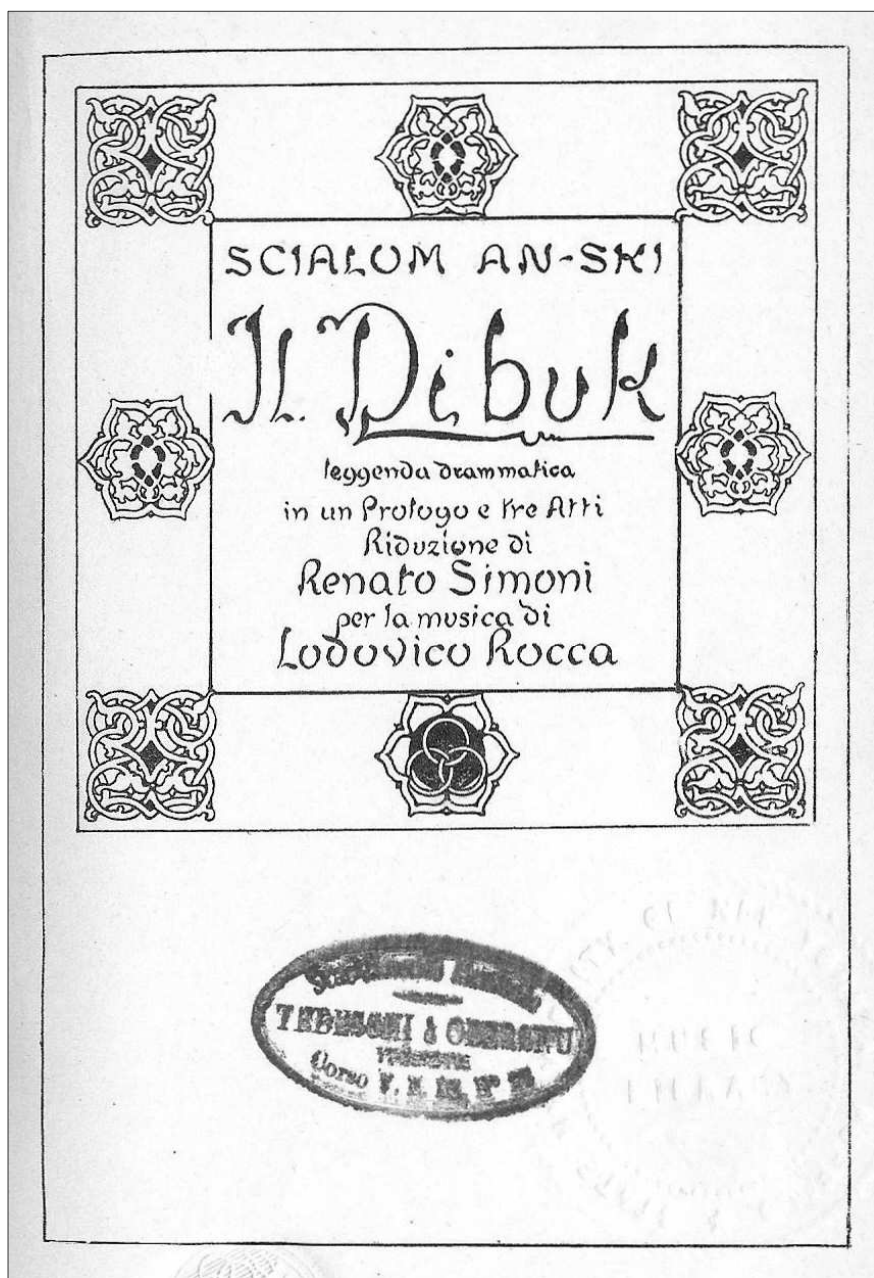


Fig. 26 - Simoni, *Il Dibuk*, Libretto; frontespizio (© G. Ricordi & C., Milano).

Successivamente alla prima rappresentazione scaligera, *Il Dibuk* venne allestito a Genova, Torino e Roma (Teatro dell'Opera, stagione 1935-1936), a Varsavia (maggio 1935, Teatro dell'Opera di Stato) e a Cracovia, in Jugoslavia e negli Stati Uniti. La radio polacca diffuse la prima esecuzione dal Teatro alla Scala.⁴⁵ L'allestimento di Varsavia suscitò persino un'eco caricaturale in ambiente yiddish, in un articolo del cantore, giornalista e scrittore satirico Menakhem Kipnis (1878-1942), che tuttavia esaltò l'importanza storica dell'evento.⁴⁶

La versione inglese dell'opera, su libretto tradotto da Archie Coates,⁴⁷ debuttò in prima mondiale al Masonic Temple di Detroit, in un allestimento della Detroit Civic Opera, il 6 maggio 1936, ancora sotto la direzione di Franco Ghione.⁴⁸ Dal 7 al 9 dello stesso mese, lo spettacolo fu ripreso a Chicago, Auditorium Theatre, per arrivare alla Carnegie Hall di New York nei giorni 13-16 maggio 1936.

Dal *Dibuk* Rocca estrasse due *Quadri Sinfonici*,⁴⁹ eseguibili in sede di stagioni concertistiche. I *Quadri*, che ripropongono i momenti salienti delle danze e del finale del *Dibuk*, rimasero in repertorio negli anni Trenta soprattutto grazie alla notorietà conseguita dall'opera, per riemergere temporaneamente nel dopoguerra e durante gli anni Cinquanta.⁵⁰

⁴⁵ M.C. Steinlauf, "‘Fardibektl’: An-sky’s Polish Legacy", in Safran - Zipperstein, *The Worlds of S. An-sky*, 232-251, in particolare 250-251 e 480 (note).

⁴⁶ Ibid. Quando l'anno precedente la Radio Polacca aveva trasmesso la prima scaligera dell'opera, sul quotidiano di Varsavia *Haynt* Menakhem Kipnis aveva usato toni ancora più sarcastici, ideandone una parodia con percepibili riferimenti al fascismo (20 aprile 1934).

⁴⁷ *The Dibbuk [Il Dibuk]: Opera in Prologue and Three Acts*, libretto by Renato Simoni; from the Dramatic Legend by Scialom An-Ski; English Version by Archie Coates; Music by Lodovico Rocca; Ricordi, New York 1936.

⁴⁸ Il libretto tradotto da Archie Coates riporta queste informazioni: *The Dibbuk*, 2.

⁴⁹ *Il Dibuk, Danze. Quadro sinfonico per orchestra (Danza dei Mendicanti; Habanera della Cieca)*, Ricordi, Milano - New York 1936, 1953; *Il Dibuk, Finale. Quadro sinfonico per orchestra (Finale dell'opera)*, Ricordi, Milano - New York 1936, 1951.

⁵⁰ R. Meloncelli, "Sul rinnovamento della vita musicale romana", in F. Nicolodi (a c.), *Musica italiana del primo Novecento. "La Generazione dell'80"*, Atti Conv. Firenze 1980, Olschki, Firenze 1981, 256 (Roma, 9-5-1937, *Primo Quadro Sinfonico*, nell'elenco delle composizioni di autori italiani contemporanei diretti da Bernardino Molinari dalla stagione 1910-1911 alla stagione 1939-1940 dell'Augusteo/Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Per le esecuzioni fiorentine, cf. *Teatro Comunale di Firenze - Maggio Musicale Fiorentino. Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, a c. di A. Bardi e M. Conti, Le Lettere, Firenze 1998 (un *Quadro Sinfonico* o entrambi i *Quadri* vennero eseguiti cinque volte nel corso di varie stagioni sinfoniche nel 1938 e negli anni 1950-1958, oltre ad una esecuzione del *Secondo Quadro Sinfonico* nell'ambito del 10° Maggio Musicale Fiorentino il 18 maggio 1947. In occasione di quella ripresa del

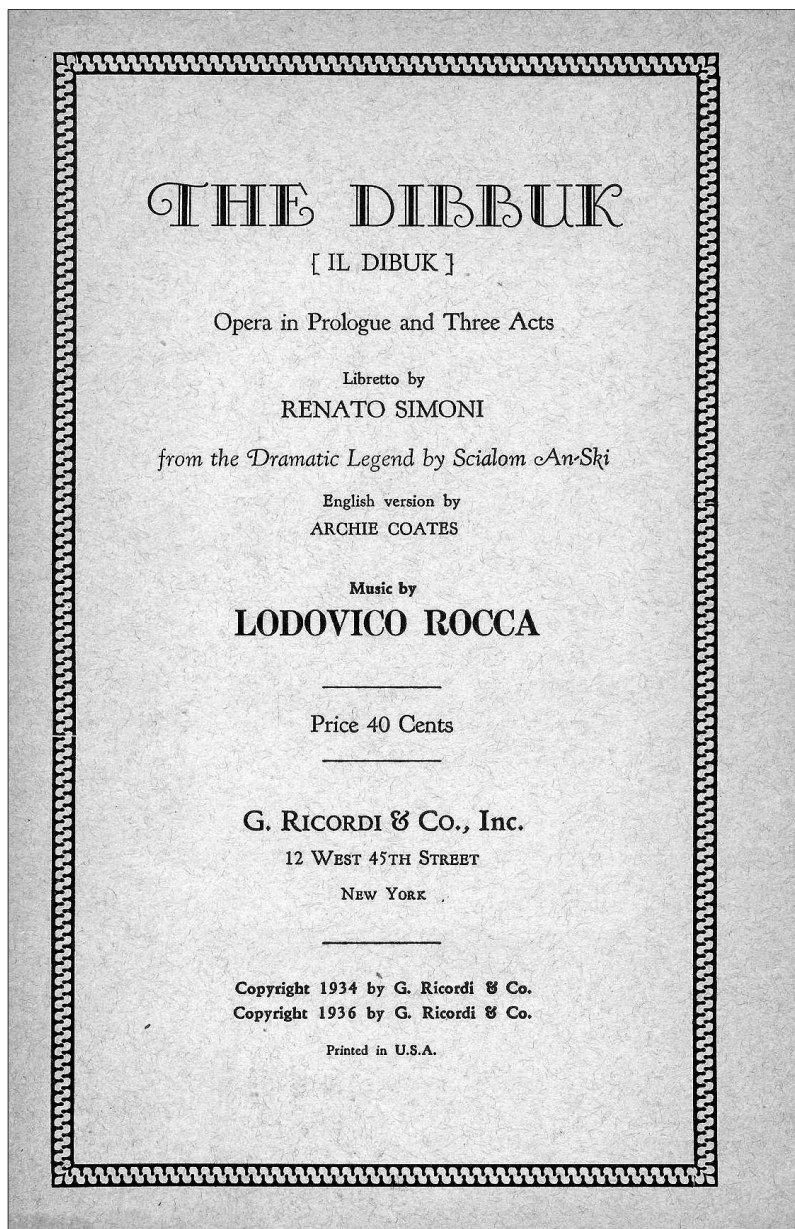


Fig. 27 - Simoni, *Il Dibuk*, Libretto, edizione inglese, Ricordi, New York 1936; copertina (© G. Ricordi & C., Inc., New York).

lavoro sinfonico dall'opera di Rocca nel dopoguerra, il programma di sala era scritto dal competente Renato Mariani).

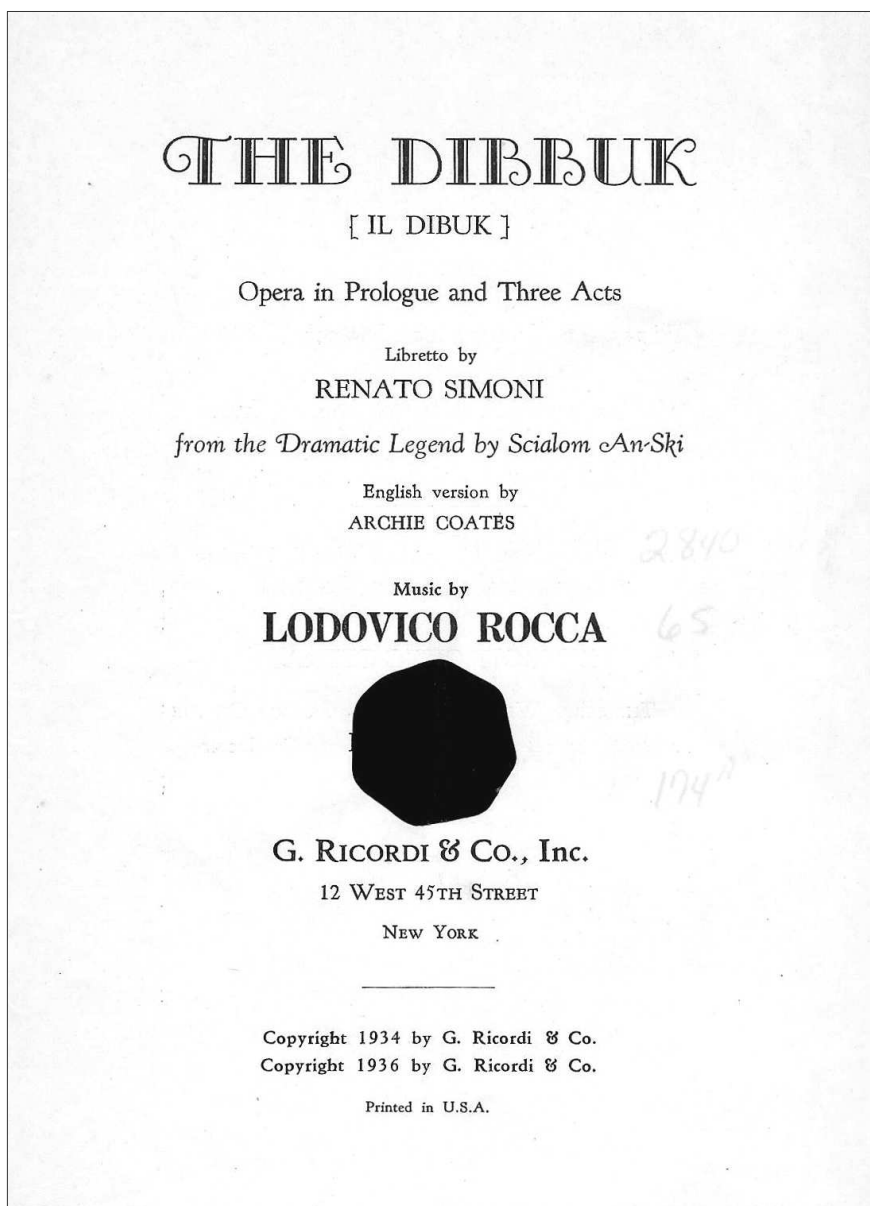


Fig. 28 - Simoni, *Il Dibuk*, Libretto, edizione inglese; frontespizio
(© G. Ricordi & C., Inc., New York).

La fonte letteraria del *Dibuk* di Simoni e Rocca è Scialom An-Ski, *Il Dibbuch (Tra i due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti*, Traduzione (dallo Yiddich) di Leon (Leo) Goldfischer e Mario De Benedetti, con Prefazione del professor Benvenuto Terracini,⁵¹ Istituto Italiano di Propaganda, Torino 1926, versione italiana storica della leggenda drammatica di An-Ski.⁵² Benvenuto Terracini, esperto del tradurre come complessa opera di mediazione, studioso dei dialetti e delle lingue locali, e del ruolo del linguaggio entro la storia culturale e la geografia dei popoli, riconosceva nella sua Prefazione la natura esotica e arcaica del dramma, che egli riteneva appartenente ad una civiltà lontana, ignota agli occidentali, dunque facile da fraintendere quando non valutata alla luce del suo specifico contesto.⁵³ Questa versione italiana dallo yiddish precedette la tournée italiana di Habima del 1929 e ne preparò l'impatto memorabile. Essa faceva anche parte di una più ampia curiosità sentita in Italia verso la cultura ebraica dell'Est europeo, favolosa e remota.⁵⁴ Tale fenomeno a sua volta era espressione di un'ancora più generale passione per l'elemento esotico delle civiltà lontane, antiche e in larga misura sconosciute, diffusa nei primi decenni del Novecento.⁵⁵

La tournée italiana della compagnia Habima partì da Napoli e proseguì verso il Centro e il Nord del Paese, facendo tappa a Roma, Firenze, Genova, Torino e Milano, dove giunse il 16 ottobre 1929. In quell'occasione Renato Simoni poté assistere a uno spettacolo che lo colpì profon-

⁵¹ Benvenuto Aronne Terracini (1886-1968) è stato un importante glottologo torinese, studioso di linguistica storica e analisi stilistica; ebreo, trascorse in Argentina gli anni della persecuzione razziale, per tornare in Italia dopo la guerra.

⁵² Altre versioni del dramma si susseguirono in breve tempo. Nel 1927 fu pubblicata la traduzione francese: Sholem An-Ski, *Le Dibbouk, Légende dramatique en 3 actes*; version française de Marie-Thérèse Koerner, Rieder, Paris 1927. Nel 1930 apparve la seconda edizione storica italiana, Sholem An-Ski, *Dibbuk (Sul confine di due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti*; traduzione dal russo di Raissa Olkienizkaia-Naldi, Carabba, Lanciano 1930. La versione francese *Le Dibbouk*, nell'allestimento di Gaston Baty, andò in scena a Parigi, Studio des Champs-Élysées, nel 1928, con musiche di scena del compositore e ricercatore ebreo francese di origine rumena Léon [Yehudah] Algazi (1890-1971), allievo di A.Z. Idelsohn e importante raccoglitore di musica e folclore musicale ebraici.

⁵³ B.A. Terracini, "Prefazione", in Scialom An-Ski, *Il Dibbuch (Tra i due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti*, traduzione (dallo Yiddich) di Leon (Leo) Goldfischer e Mario De Benedetti, con prefazione del professor Benvenuto Terracini, Istituto Italiano di Propaganda, Torino 1926, 6-8.

⁵⁴ Passerini, *Storie d'amore*, 247-249.

⁵⁵ F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982, in particolare i saggi "Per una ricognizione della musica antica" (67-118) e "Restauro in stile moderno (119-161).

damente, anche se nella sua critica ne osservò una certa esagerazione rispetto alle proporzioni armoniche che identificava con lo spirito latino.⁵⁶ Proprio in conformità con questo principio, nel suo libretto per Rocca, Simoni ridusse e sfumò infatti gli aspetti più specificamente identificativi dell'ebraismo dell'Est europeo, quegli 'eccessi' che egli percepiva come estranei al sentimento italiano e che sicuramente per il pubblico sarebbero risultati più difficili da comprendere.

Anche in ambiente torinese, la leggenda drammatica di An-Ski non aveva mancato di affermarsi nell'ottobre 1929, allorché la rappresentazione del dramma in ebraico ebbe luogo presso il Teatro di Torino. Questa istituzione, diretta da Guido M. Gatti, era stata fondata dall'imprenditore e mecenate Riccardo Gualino (1879-1964), che nel 1925 acquistò e restaurò il decaduto Teatro Scribe per trasformarlo in uno spazio teatrale moderno capace di presentare un repertorio musicale e di prosa meno conservatore. Attorno alla fine degli anni Venti il Teatro di Torino aveva raggiunto una statura e un prestigio di rinomanza europea.⁵⁷

Se il pubblico colto del Teatro di Torino decretò successo allo spettacolo di Habima, i più tradizionali recensori lo criticarono con i toni aspri dell'incomprensione culturale, specialmente verso gli aspetti mistici e grotteschi del testo e della recitazione, sicuramente estranei alla percezione della cultura ebraica in terra italiana.⁵⁸

L'Archivio Rocca contiene ritagli di giornale con articoli degli anni Venti e Trenta, e anche menzione della traduzione italiana di De Benedetti e Goldfischer in una lista di libri ricevuti.⁵⁹ Nel 1982, in occasione della ripresa moderna dell'opera al Teatro Regio di Torino, lo stesso compositore dichiarò di essere stato misteriosamente attratto dal volume

⁵⁶ R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica, III. (1927-1932)*, Società Editrice Torinese, Torino 1955, 259-260. Il contesto della genesi dell'opera di Rocca e Simoni nelle contraddizioni circa gli aspetti esotici del *Dibuk* è con efficacia studiato da Passerini, *Storie d'amore*, 246-250.

⁵⁷ Il Teatro di Torino fu dotato nel 1925 di un'orchestra stabile affidata alla direzione musicale di Vittorio Gui (1885-1975), che creò un repertorio ampio e innovativo negli anni precedenti alla fondazione, nel 1928, della Stabile Orchestrale Fiorentina, successivamente ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze, di cui fu il direttore artistico e principale direttore dell'Orchestra Stabile Fiorentina sino al 1936. Sotto la guida di Gui, il Teatro di Torino rese noti al pubblico italiano i grandi compositori europei dal Settecento ai contemporanei. Nel 1931 il Teatro venne chiuso per ordine di Mussolini con il pretesto di irregolarità finanziarie e Gualino mandato al confino a Lipari.

⁵⁸ Per una rassegna della stampa sulla rappresentazione del *Dibuk* di An-Ski al Teatro di Torino, cf. Passerini, *Storie d'amore*, 249-250, 385-386.

⁵⁹ Id., 257-259, e 390 note 168-176.

dell'edizione italiana già nel 1927⁶⁰ e di essere stato commosso dal significato universale ed eterno del dramma di An-Ski.⁶¹

Dunque ancor prima della rappresentazione torinese – che sino a tempi recenti si era creduta la diretta fonte d'ispirazione per l'opera di Simoni e Rocca – era stato in realtà successivamente alla lettura della versione italiana del dramma che Rocca concepì l'idea di scrivere *Il Dibuk*, come la ricerca di Luisa Passerini⁶² ha saputo spiegare.

Nel settembre del 1927, Lodovico Rocca entrò in contatto con Yitzak Grünbaum, membro del Parlamento a Varsavia, detentore e amministratore dei diritti per gli adattamenti del dramma di An-Ski. Il contratto venne redatto in francese e firmato da Grünbaum e Rocca a Varsavia il 3 aprile 1928.⁶³ La composizione del *Dibuk* di Simoni e Rocca è quindi in gran parte da collocarsi negli anni 1928-1930; l'opera già era in gran parte scritta nell'estate 1931.⁶⁴

Le vicende compositive del *Dibuk* sono state lungamente arricchite da leggende circa il viaggio di Rocca in Polonia, e persino su suoi anni di soggiorno in Israele.⁶⁵ Sino all'avvio dell'esplorazione dell'archivio di Rocca da parte della studiosa Luisa Passerini,⁶⁶ era stato difficile ricostruire nei dettagli la genesi dell'opera. Nell'Archivio Rocca è conservata anche la corrispondenza dalla SIAE tra l'aprile 1930 e il 12 giugno 1931, quando dalla Società fu inviata al compositore ricevuta per i costi di registrazione affrontati.⁶⁷

Renato Simoni,⁶⁸ al quale Rocca si rivolse con la richiesta di adattare il dramma in libretto operistico, il 2 gennaio 1928 firmò a sua volta un contratto, secondo le cui clausole egli avrebbe consegnato il lavoro entro il giugno dell'anno seguente. Pochi giorni dopo, Lodovico Rocca inviò al

⁶⁰ Si trattava della prima versione italiana del dramma.

⁶¹ Passerini, *Storie d'amore*, 258.

⁶² Al *Dibuk* di Rocca e Simoni sono dedicate le pp. 257-270 di Passerini, *Storie d'amore*.

⁶³ Id., 258-259.

⁶⁴ Id., 259.

⁶⁵ Riproposte anche nel 2012 da Peñalosa, *The Dybbuk*, 145-170, in particolare nella sezione "Musical Adaptations", 161-170: 163.

⁶⁶ Passerini, *Storie d'amore*, 235-277, 378-397 (note).

⁶⁷ Id., 390 nota 174.

⁶⁸ Attivo come critico teatrale, Simoni operò anche nell'ambito del balletto (aveva lavorato tra l'altro al *Ballo Excelsior* per la rappresentazione milanese del 1916) e scrisse libretti per spettacoli di danza, oltre che libretti d'opera per Giordano, Puccini, Ricordi, e per l'operetta. Tale versatilità e apertura verso tendenze spettacolari diversificate, tra cui la coreografia e le scene d'insieme, sono sicuramente da annoverare tra le ragioni dell'alta riuscita librettistica del *Dibuk* per Lodovico Rocca.

suo librettista un documento dattiloscritto ove aveva raccolto le sue impressioni sul dramma, adesso espresse quali intenzioni compositive. Riportate anch'esse alla luce da Luisa Passerini, chiariscono con grande ricchezza di particolari l'interesse straordinario esercitato dal dramma, soprattutto le tematiche della fatalità e, la più esotica di tutte, quella della lontananza e quindi della diversità. Egualmente, il compositore era consapevole di non perseguire interessi antiquari o scientifici, ma si dichiarava certo della propria ispirazione inconscia e naturale da un'atmosfera ebraica, che l'opera avrebbe dovuto rievocare facendo ricorso pressoché esclusivo all'invenzione personale.⁶⁹ Di interesse speciale sono le riflessioni e indicazioni circa il coro, presenza assai distintiva nel Dibur, che il compositore non intendeva collocare sul palcoscenico, bensì dietro le quinte, trasformandone il significato melodrammatico in ampliamento della complessa orchestrazione dell'opera.⁷⁰ Il progetto iniziale venne in parte modificato nel corso del lavoro.

Grande è la potenza del libretto del *Dibur*. Del testo di An-Ski, Renato Simoni coglie gli aspetti salienti e li sviluppa con grande ricchezza di effetti, così facendone un superbo dramma per musica. Come già evidenziato e discusso dalla critica coeva,⁷¹ nel libretto di Simoni vi sono alcune omissioni e modifiche significative rispetto al dramma di An-Ski, che riguardano momenti importanti della vicenda, come l'evocazione dello spirito di Nissen, il Rabbi della comunità, alcuni racconti chassidici narrati nel primo atto e la scena del processo in cui appare lo spirito di Nissen per accusare l'amico di aver infranto il patto. Viene grandemente ridotta la presenza del folklore e della tradizione orale, elemento essenziale in An-Ski. Viene altresì ridimensionata la centralità della componente religiosa. I trentatré personaggi del dramma sono ridotti a diciassette personaggi che cantano. Tra costoro è incluso anche Nissen, la cui apparizione è muta nel dramma. L'aggiunta del Prologo⁷² che porta in scena l'antefatto della storia, cioè il patto di amicizia stretto in gioventù tra i due amici Nissen e Sender, è pure un'innovazione importante rispetto ad An-Ski.

La semplificazione del primo atto, che comporta una riduzione dei racconti chassidici, riduce di conseguenza l'importanza della numerologia e della Kabbalah. Il secondo atto segue abbastanza fedelmente il dramma. Il terzo atto, in cui sono compendiate l'Atto III e l'Atto IV del dramma, ri-

⁶⁹ L. Passerini cita diffusamente da questo documento in *Storie d'amore*, 259-260.

⁷⁰ Ibid. Passerini compendia inoltre i contenuti della corrispondenza tra compositore e librettista durante gli anni 1928-1931 e le critiche ricevute.

⁷¹ Riportata e commentata *ibid.*, 260.

⁷² Libretto: Scialom An-Ski, *Il Dibur*. Leggenda drammatica in un prologo e tre atti; riduzione di Renato Simoni per la musica di Lodovico Rocca, Ricordi, Milano 1934, 9-10. Spartito: Lodovico Rocca, *Il Dibur*. Un prologo e tre atti di Renato Simoni dalla leggenda drammatica di Scialom An-Ski, Ricordi, Milano 1934, 1-14.

duce drasticamente pagine significative di An-Ski, a cominciare dalla scena in cui il tribunale rabbinico convoca l'ombra di Nissen a testimoniare. Complessivamente, Simoni 'traduce' efficacemente il dramma finalizzandolo alla comprensione dello spettatore italiano, in gran parte ignaro dei riti e delle credenze, e in generale dell'ambientazione del mondo evocato da An-Ski, ed assimila la vicenda del Dibbuk alla leggenda faustiana, infinitamente più familiare al pubblico operistico.

Soprattutto in ambiente milanese l'eco del *Mefistofele* di Arrigo Boito certamente aleggiava ancora, dopo il debutto scaligero del 1868, accolto con ostilità, seguito dalla revisione che debuttò a Bologna nel 1875. Alla Scala, la versione riveduta venne allestita nel 1881, con ormai consolidato successo.

Il Prologo in cielo e l'Epilogo di redenzione, in un'opera come quella di Boito, che da mezzo secolo rappresentava un caso unico ed esotico nel panorama operistico italiano, potrebbero aver influenzato la concezione del *Dibuk* di Simoni e Rocca, orientando il folklore ebraico verso una visione faustiana, romantica ed europea, più comprensibile e quindi più accettabile per il pubblico italiano, e con la quale del resto l'archetipo ebraico del Dibuk ha di per sé un rapporto di similitudine. Anche la scena della morte e trasfigurazione di Leah nel finale del *Dibuk*, che può facilmente apparire una sentimentale imitazione della morte della pucciniana Suor Angelica, è piuttosto da porsi entro l'influenza della leggenda faustiana in versione operistica.

Il finale è stato ripetutamente oggetto di critiche (sentimentalismo, convenzionalità, puccinismo) sia da parte dei contemporanei dell'opera, sia da studiosi moderni.⁷³ La significativa aggiunta nel libretto dopo la conclusione del dramma sullo sprofondamento dell'anima, risulta di fatto come un vero e proprio Epilogo di redenzione alla maniera faustiana e porge l'occasione per un finale musicale veramente operistico ed esotico insieme, che rievoca appunto quello del *Mefistofele*.

La recezione del *Dibbuk* di An-Ski nell'Europa occidentale vide del resto il dramma principalmente come un racconto folcloristico e primitivo, nonostante il suo radicamento, sino ad epoca moderna, nel contesto storico

Figg. 29-31 (pagine seguenti) - Rocca, *Il Dibuk*, Spartito per canto e pianoforte, pp. 317-319; Atto III, Finale dell'opera: alla morte e trasfigurazione di Leah si manifesta il coro celeste della redenzione, culminante nell'esclamazione rituale ebraica
(© G. Ricordi & C., Milano).

⁷³ Per le critiche di Della Corte, Malipiero, Pugliese, Mila e altri, cf. Passerini, *Storie d'amore*, 258-259.

La voce di Leah 317

La voce di Hanan

ff Son tu - a!

ff Sei mi - a!

per. l'E - ter - ni - tà!

per. l'E - ter - ni - tà!

per. l'E - ter - ni - tà!

per. l'E - ter - ni - tà!

(rit.....)

f

8^a bassa

ff Fu stretto il patto Santo! E - lo - him!

ff Fu stretto il patto Santo! E - lo - him!

ff Fu stretto il patto Santo! E - lo - him!

ff Fu stretto il patto Santo! E - lo - him!

ff Fu stretto il patto Santo! E - lo - him!

36

10 10

423041

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It features two vocal parts, 'La voce di Leah' and 'La voce di Hanan', both in soprano clefs. The piano accompaniment is in bass clef. The music is in 2/2 time and E-flat major. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and performance instructions like 'rit.' (ritardando) and '8^a bassa' (8th bass). The lyrics are in Italian, and the score is numbered 317 in the top right corner. A rehearsal mark '36' is present in the lower section. The page number '423041' is at the bottom.

318

318

E - lo - - him! E - lo - - him!

E - lo - - him! E - lo - - him!

E - lo - him! E - lo - him!

E - lo - - him! E - lo - - him!

(Pr. Cel.) (Out. Fl. Ob. Cl.) *fff*

E - lo - him!

E - lo - him!

E - lo - him!

E - lo - him!

E - lo - him!

123041

Detailed description: This is a page of a musical score, page 318. It features a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in four staves, each with lyrics 'E - lo - him!'. The instrumental parts include a Percussion/Celesta (Pr. Cel.) and a woodwind section (Out. Fl., Ob., Cl.) playing a complex, rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fff*. The page number 318 is at the top left, and the number 123041 is at the bottom center.

tutta voce

E - lo - him!

tutta voce

E - lo - him!

tutta voce

E - lo - him!

tutta voce

E - lo - him!

8

SI CHIUDE LENTAMENTE IL VELARIO



da cui aveva avuto origine:⁷⁴ questo rende comprensibile l'esigenza di un adattamento per il pubblico italiano.

La riduzione e semplificazione delle leggende chassidiche nel libretto di Simoni, oltre la volontà degli autori di adeguare il dramma alla sensibilità e alla consapevolezza del pubblico operistico italiano, può anche essere interpretata come un disegno di maggior concisione e funzionalità musicale: in tale ottica il significato essenziale e più universale della tragedia di An-Ski sarebbe risultato meno esclusivamente legato a luoghi e tradizioni particolari. Si tratterebbe in tal caso di un progetto autenticamente operistico, piuttosto che di dramma per musica.

Critici e colleghi encomiarono l'opera di Rocca nella produzione scaligera e nelle varie tappe della tournée svoltasi durante gli anni 1934-1938.⁷⁵ Acume di giudizio fu mostrato dal giovane Gianandrea Gavazzeni, già affermato direttore, compositore e critico, che nella sua recensione sulla *Rassegna Musicale*⁷⁶ discusse stile e drammaturgia dell'opera. La recensione si apriva con queste parole: «Alla fine di marzo s'è avuta la prima rappresentazione del *Dibuk* di Lodovico Rocca, che ha costituito l'avvenimento artisticamente più importante della stagione». Veniva lodata la rara «coscienza artistica» di un compositore per il quale «la musica non è né divertente né piacevole, non è né un giochetto sonoro né un'esercitazione accademica».⁷⁷

Gavazzeni osservava con grande rispetto la religiosità («totale adesione ad un senso di religiosa immanenza»)⁷⁸ che domina nell'opera, precisando quanto la funzione artistica di Rocca sia «staccata, fortunatamente, da qualsiasi dichiarazione di tendenza».⁷⁹ La salda unità drammatica del *Dibuk* consiste secondo Gavazzeni in «un che di scabro, di selvaggio quasi» assunto dalla materia musicale.⁸⁰ Quindi, non generico e vago esotismo, ma un primitivismo consapevole e maturo, che informa di sé un'opera compatta, unitaria (Gavazzeni parla di «intero blocco operistico»),⁸¹ che raramente subisce interruzioni. L'apprezzamento del critico trova accenti di ancor maggiore convinzione nella descrizione del declamato sempre espressivo e del protagonismo di un'orchestra che non per questo viene

⁷⁴ Id., 246.

⁷⁵ Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, 262-268.

⁷⁶ G. Gavazzeni, «Lettera da Milano. La stagione alla Scala», *Rassegna Musicale* (maggio-giugno 1934) 222-225. Gavazzeni recensì l'opera di Rocca anche su *L'Italia Letteraria* dell'1 aprile 1934 («L. Rocca alla Scala»).

⁷⁷ Gavazzeni, «Lettera», 223-224.

⁷⁸ Id., 224.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

«condotta in modo da coprir le voci o da alterare i piani della rappresentazione».⁸²

La “deformazione” cui sono soggetti i personaggi pertiene dunque ad una unità drammaturgica e ad un progetto artistico originale, sicuro. L’esclusione di un esotismo di superficie è altresì individuata nella determinazione di un ambiente: «Non tocchi di colore, pennellate superficiali dell’orchestra, riproduzione di canti ebraici, ma l’ambiente invece che appare come il vero e proprio pedale dell’opera».⁸³ Gavazzeni non si sofferma sui contenuti ebraici in quanto stereotipi razziali; la «decisa singolarità», «l’apporto di forza originale» del *Dibuk* proviene dal trattamento drammaturgico e compositivo dei «riferimenti ebraici e sinagogali».⁸⁴ L’analisi delle influenze si sofferma appena sul dramma di Pizzetti, senza stabilire una vera e propria derivazione.⁸⁵

Vent’anni dopo, l’articolo di Gavazzeni venne ristampato dall’autore, con modifiche e con il titolo *Appunti sul Dibuk*, come parte del capitolo *Paragrafi su Lodovico Rocca*, in *La musica e il teatro*.⁸⁶ Il ripensamento dell’opera non altera la positività del giudizio («uno dei migliori esempi del nostro teatro musicale contemporaneo»),⁸⁷ che si sofferma in particolare sulla dimensione «tra il grottesco e il mistico: è il punto dove meglio si identificano il carattere spirituale e i mezzi stilistici usati da Rocca. Un misticismo fatto di citazioni bibliche, di aspirazioni magari imprecise».⁸⁸ Invariata resta la pagina in cui l’allora giovane critico aveva osservato i contenuti ebraici, che non essendo “datata” era perfettamente riproponibile negli anni Cinquanta. Si va invece precisando la conclusione dell’articolo, con l’aggiunta di riflessioni sulle influenze stilistiche e la conclusione sul *Dibuk* come culmine dell’arte compositiva di Rocca: dopo la menzione di Pizzetti, il più maturo Gavazzeni – ormai libero dagli obblighi immediati del recensore – scrive:

Mentre invece il complesso dell’opera, la sua forma scenica e musicale, la sua fisionomia infine, non somigliano a nulla, non hanno precedenti (appena potrebbe accennare a qualche vena slava, per esempio, da Dargomiskij sino a Janacek, musicisti ad ogni modo non conosciuti da Rocca quando componeva il *Dibuk*, e quindi, il citarli vale soltanto per accennare un incontro di gu-

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Id., 224-225.

⁸⁶ G. Gavazzeni, “Paragrafi su Lodovico Rocca”, in *La musica e il teatro*, Nistri-Lischi, Pisa 1954, 259-270; al *Dibuk* sono dedicate le pp. 261-262 e 265-267.

⁸⁷ Gavazzeni, “Paragrafi”, 261.

⁸⁸ Ibid.

sti, una affinità di sguardo). Lo stesso che per l'efficacia coloristica e drammatica: qualcosa di assolutamente nuovo e insueto per il teatro italiano; qualcosa di assolutamente importante od evocativo d'impressioni non dimenticabili. Qualcuno può magari aver detto che il dramma, i personaggi, l'ambiente e i luoghi offrivano facili aiuti al musicista. Errore. Ritengo che soltanto un musicista che parlasse, pensasse, immaginasse come Rocca poteva avvicinarsi al dramma di An-Ski con probabilità di riuscita. Tutti i precedenti del compositore vi concorrevano, tutta la sua fantasia era destinata a questo scopo.

Nel mese di novembre dello stesso anno 1934, nella rubrica *Musica della Nuova Antologia* anche Massimo Mila scriveva su Rocca,⁸⁹ indagando l'originalità e le influenze presenti nella sua arte compositiva:

Forse perché egli si è formato da solo, in disparte dai grandi centri artistici internazionali, la sua musica non si può ricollegare a nessuna delle tendenze dominanti, imposte da qualcuno dei maggiori contemporanei, e non suona affatto «moderna». Wagner e Mussorgski paiono aver avuto una parte importante nella sua formazione; specialmente il secondo si presenta come modello ideale del nostro musicista quando gli occorra qualche tocco di colorito pittoresco a descrivere un ambiente. Ma, se proprio si volesse, per puro scopo di illustrazione e d'esemplificazione, trovare una personalità musicale con la quale Rocca abbia qualche analogia, si potrebbe forse fare il nome di Bloch. È infatti comune la chiara volontà espressiva, spinta da una singolare facoltà di oggettivazione sentimentale.⁹⁰

Tra gli aspetti più significativi dello stile di Rocca, il critico evidenzia il registro del grottesco, che si manifesta in modo completo e persuasivo nell'intero primo atto del *Dibuk*, con le caratteristiche scene della sinagoga; Mila conclude il suo articolo di parziale elogio ponendo le realizzazioni artistiche di Rocca «tra la mèta ideale del drammatico e il pericolo del pittoresco generico».⁹¹

Un illuminante studio critico coevo del *Dibuk* fu quello contenuto nel saggio *Lodovico Rocca* che il giovane Renato Mariani scrisse per la serie *Musicisti del nostro tempo* nella *Rassegna Musicale* dell'aprile 1938.⁹² La

⁸⁹ M. Mila, "Compositori giovani: Lodovico Rocca", *Nuova Antologia* 69 n. 1504 (16 novembre 1934) 306-307.

⁹⁰ Id., 307.

⁹¹ Ibid.

⁹² R. Mariani, "Musicisti del nostro tempo: Lodovico Rocca", *La Rassegna Musicale* 11/4 (aprile 1938) 163-174. Il saggio è stato ristampato, con il titolo "Lodovico Rocca", nel volume *Verismo in musica e altri studi*, a c. di C. Orselli, Olschki, Firenze 1976, 259-269. Il fiorentino Renato Mariani (1915-1974), tra i critici più colti e sensibili della sua generazione, fu studioso acuto e originale del Novecento italiano e

modalità narrativa, perpetuatasi da allora⁹³ – che pone *Il Dibuk* a spartiacque della produzione e della maturazione compositiva di Rocca (per cui esisterebbero i lavori di Rocca precedenti al *Dibuk*, che a quest'opera avrebbero preparato, e i lavori ad essa successivi, in cui l'autore non avrebbe più conseguito il raggiungimento di quel livello) – nelle pagine memorabili di Mariani non esprime uno stereotipo critico prevedibile agli occhi del lettore moderno, bensì traccia le ragioni dell'originalità e unicità del *Dibuk*, toccando con sorprendente chiarezza la tematica degli esotismi. Asserita la posizione altamente personale di Rocca, libero dall'imitazione delle tendenze, entro il panorama musicale italiano primo-novecentesco, e individuato il tratto più specifico nell'elemento espressivo "evocativo",⁹⁴ Renato Mariani descrive (e suggestivamente evoca a sua volta) la natura di quel mondo che prende vita nel *Dibuk*:

Arte è evocazione, è possibilità (anzi, necessità) di far rivivere l'incanto e l'ambiente di una situazione sentimentale o di un fatto patetico illimitatamente remoto. Si potrà obiettare che con questa posizione critica si viene, in fondo, a precisare per Rocca un atteggiamento estetico già correntemente acquisito in riguardo a molti altri musicisti. Ma noi facciamo notare: questa funzione essenzialmente evocativa include necessariamente (come, del resto, ogni altro atteggiamento estetico musicale) altre funzioni espressive dell'arte, ma si basa, direi, in senso rigoroso e letterale. E ciò perché quest'atteggiamento evocativo è fondamentalmente antidescrittivo, antinarra-

internazionale; il volume pubblicato nel 1976 ne commemora la figura e l'opera all'indomani della morte.

⁹³ Ne è un esempio la voce "Lodovico Rocca" di J.C.G. Waterhouse nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XXI, Macmillan, London 2001, 478-479; secondo l'autore, maggiore è la vicinanza al *Dibuk*, maggiore il valore delle altre composizioni di Rocca: «His fame rests on his third opera, *Il Dibuk*, in relation to which most of his other works may be regarded as preparations, by-products or post-scripts. The first two operas are most interesting when they foreshadow *Il Dibuk* most strongly» (p. 478). Waterhouse aveva originariamente studiato Rocca in *The Emergence of Modern Italian Music (Up to 1940)*, 3 voll., Ph.D. Diss., University of Oxford 1968, 643-650. Una voce di enciclopedia che invece si distingue per una valutazione positiva del *Dibuk* entro una visione in cui ogni altra opera di Rocca assume un significato proprio e autonomo, è quella di R. Cognazzo, "Lodovico Rocca", in *DEUMM – Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, VI, UTET, Torino 1983-89, 382-383. Secondo Cognazzo, la maturazione del compositore «si concretizza nella totale riuscita del *Dibuk*», che viene valutato «opera tra le più importanti del Novecento per originalità di soggetto e potenza di realizzazione».

⁹⁴ Mariani, "Musicisti", 164.

tivo, antifantastico, nel senso con cui s'intendono oggi correntemente questi aggettivi.⁹⁵

L'arte compositiva di Rocca, prosegue Mariani, sa «rivivere attualmente le immagini poetiche di mondi lontani»⁹⁶ e due sono i punti fondamentali della sua evocatività musicale: il soggetto poetico e l'atmosfera.⁹⁷ Quello delle composizioni di Rocca «è un soggetto sempre lontano» ed ha «un suo riferimento storico-religioso sia biblico sia cristiano sia pagano». L'atmosfera può essere «affettiva, ricolma di soggezione mistica e religiosa, buona – anche se non sempre consolante – e, a suo modo, serena»; oppure «grottesca in senso lato, sempre amara, però, e sinistra se non addirittura magica ed esorcistica nelle sue deformate figurazioni misteriosamente strane ed allucinate».⁹⁸ Il critico prosegue la sua analisi osservando come nelle composizioni cristiane di Rocca, quali i *Sonetti francescani*, emergano le stesse atmosfere cui l'autore fa ricorso «nel tratteggiare lo sfondo ebraico-leggendario del *Dibuk*».⁹⁹ Il soggetto dunque ha secondaria importanza rispetto all'ispirazione compositiva proveniente dal dolore umano:

Il *Dibuk* è opera evocativa per eccellenza. Tanto grande deve essere stato anche per lo stesso autore – all'atto della composizione – il potere evocativo cui era soggetto, che lo stesso materiale melodico di carattere salmodico, innistico, popolare, locale è stato inventato dal compositore; ma non per questo appare improprio, inespressivo o pateticamente insufficiente.¹⁰⁰

L'immedesimazione creativa nel soggetto e ancor più nell'atmosfera avrebbe dunque fatto superare a Rocca, nella visione di Renato Mariani, l'attrazione per gli esotismi, per conseguire una sintesi del materiale ispiratore, verso una creazione unitaria e non coloristica né imitativa. Rocca avrebbe così superato anche l'istanza dell'autenticità, che ha perduto il suo senso a favore della creazione coerente e salda. Una visione che si distacca, nella profondità dell'indagine, dalle opinioni critiche che giudicano *Il Dibuk* di Simoni e Rocca come un agglomerato mancante di unitarietà artistica, pur riconoscendone la posizione originale entro la produzione operistica dell'epoca e persino attraverso gli sviluppi dell'opera italiana come genere.

⁹⁵ Id., 164-165.

⁹⁶ Id., 165.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Mariani, "Musicisti", 165-166.

⁹⁹ Id., 168.

¹⁰⁰ Id., 171.

In quest'ottica, ogni caratteristica del *Dibuk* è partecipe di un progetto artistico consapevole e unitario.¹⁰¹ Lo sguardo penetrante di Renato Mariani si fonde in queste pagine magistrali allo spirito della Storia: il contenuto ebraico non è infatti più "esotico" di quello cristiano o dell'antichità classica, in chi sappia creare dal profondo del proprio animo ispirato; quest'angolatura (il soggetto ebraico non è diverso da quello cristiano o classico) consente allora anche di poter profusamente commentare un'opera a soggetto ebraico in un'epoca – l'aprile 1938 – in cui questa libertà sta per essere negata.¹⁰²

Il critico e didatta Modesto Bruni aveva scritto nel luglio 1935 un articolo sull'opera, arricchito con molti esempi musicali e foto di scena, che conteneva un'analisi dettagliata ed era improntato a simpatetico trattamento del soggetto e dell'antico misticismo ebraico:¹⁰³

Cio che è materia musicale ha nel Rocca un abile e sicuro forgiatore. Lo studio analitico delle sue produzioni rivela che nulla di schematico, preesistente, storico tecnicismo guida la sua mano, ma solo la sua funzione di musicista in atto, che crea il linguaggio per opera di fantasia. Riesce pertanto talvolta difficile la lettura delle sue opere senza un concreto ausilio strumentale, per la novità autentica del suo linguaggio, i cui caratteri scarsi riferimenti hanno con quanto è consueto ed a noi familiare.¹⁰⁴

¹⁰¹ Entro la sua concezione globale del *Dibuk* («completa e unitaria visione operistica»), Mariani si esprime anche con profusione di apprezzamento sul «bellissimo duetto finale», talora frettolosamente giudicato dalla critica come una semplice concessione al sentimentalismo operistico: «Quando nel terzo atto – dopo la terribile scena della scomunica che per potere evocativo è tra le più impressionanti dello spartito – l'incubo e l'angoscia della situazione s'attenuano a poco a poco, il dialogo finale dei protagonisti trova, nella bellezza, nel calore, nella passionalità del canto, per forza di contrasto, un potere emotivo ancor più intenso e ancor più profondo. I canti si ergono vibranti e patetici e la melodia su cui sono intessuti ha una forza che prende e commuove irresistibilmente» (Mariani, "Musicisti", 172).

¹⁰² Per approfondire la tematica dell'antico che, lontano nel tempo, rappresenta un altro volto dell'esotico, con le conseguenti contraddizioni insite nella riscoperta dell'antichità musicale diffusa durante gli anni Venti e Trenta, cf. Nicolodi, *Gusti e tendenze*, in particolare il saggio "Restauro in stile moderno", 119-161. La studiosa indaga in questo scritto le ambiguità fra trascrizione e pastiche neoclassico. La riscoperta dell'antico costituisce uno degli argomenti principali del volume, insieme all'affermazione del nazionalismo in musica.

¹⁰³ M. Bruni, "Il 'Dibuk' di Lodovico Rocca (Teatro Regio di Torino, Stagione 1934-35)", *Torino – Rassegna Mensile della Città* 15/7 (luglio 1935) 45-56.

¹⁰⁴ Id., 47.

Nel paragrafo *L'essenza del dramma*, Bruni commenta l'ambientazione dell'opera di Rocca:

Non dramma ebraico, non dramma hassidico, ma dramma umano, epperciò puramente dramma. Gli attributi apposti a questa parola ne limitano la portata a ciò ch'è contingenziale, rappresentativo, a danno d'una più comprensiva determinazione. Lodovico Rocca volle esprimere musicalmente lo spirito d'un ambiente determinato e vi riuscì. La potenzialità drammatica del «soggetto» è evidentissima, come la sua particolare attitudine a fecondare la fantasia del musicista torinese. Ma non s'interpreti questa affermazione in senso ristretto e restrittivo, intendendo in essa ch'egli abbia esaurite, nell'intuizione di questo ambiente, di questi personaggi, le sue possibilità creative. Tutt'altro; non stupiremmo di vedere un giorno un'opera di Rocca priva di quegli elementi essenziali e contingenziali che richiamino un'affinità al *Dibuk*. ... Elemento propulsore, sentimento centrale del dramma non è il dibuk, non è la folla o il colore ambientale, ma l'amore.¹⁰⁵

L'aderenza al soggetto esotico e remoto, osservata dai critici, era resa possibile dalle tendenze eclettiche di Lodovico Rocca, dall'attrazione verso la differenza di cultura e di costume, verso soggetti di tipo religioso e storico, e verso le presunte forze primigenie: ne sono espressione tratti compositivi come l'uso massiccio della coralità o la densa orchestrazione influenzata dall'operismo russo, il suo ricorrere a centri tonali o modali basati su un generico modello dell'oriente europeo piuttosto che sulla autentica liturgia ebraica.¹⁰⁶

Lo stesso Rocca elencò una serie di compositori e titoli che avevano esercitato influenza sul suo stile, da Strauss a Wagner, da Verdi a Musorgskij.¹⁰⁷ Nonostante la sua produzione di lavori altamente significativi, nelle trattazioni sulla musica italiana della prima metà del Novecento, a Rocca è stata tuttavia dedicata scarsa attenzione.¹⁰⁸ Non identificandosi

¹⁰⁵ Id., 54.

¹⁰⁶ Sulle composizioni di Rocca entro il loro contesto si è incominciato a far luce in anni recenti, assieme a studi su altri musicisti dello stesso ambiente torinese. Una pregevole collana di edizioni critiche fondata nel 2000, stampata dall'editore Giancarlo Zedde e diretta da Andrea Lanza, ha pubblicato ad esempio inediti musicali novecenteschi conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino. Sono così divenute note composizioni di autori come Giorgio Federico Ghedini, Luigi Perrachio, Ettore Desderi, Giulio Cesare Gedda, oltre che di Lodovico Rocca.

¹⁰⁷ Passerini, *Storie d'amore*, 267.

¹⁰⁸ Compendia, seppure in sintesi estrema, un'accurata opinione critica su Rocca, una nota nel volume di F. Nicolodi *Musica e musicisti nel Ventennio fascista. Parte seconda. Musicisti e potere*, Discanto, Fiesole 1984, 457 nota 1: «Lodovico Rocca. Torino, 1895 - viv. Compì gli studi classici a Torino e quelli musicali a Milano perfezionandosi

precisamente in correnti compositive dell'epoca, né rivelando chiare dipendenze da modelli precisi, l'autore del *Dibuk* non trovò mai uno spazio in cui risultasse agevole collocarlo.¹⁰⁹

Lodovico Rocca, ormai anziano, nel 1982 ebbe a dichiarare di non essere stato ispirato dalla tradizione musicale ebraica e che l'intero contenuto musicale dell'opera era di sua totale invenzione, compresa la preghiera corale, da lui creata con l'ausilio di parole in ebraico.¹¹⁰ Successivamente alla promulgazione delle leggi razziali del 1938, vi fu anche, secondo il compositore, un periodo di persecuzione contro *Il Dibuk*, che venne paradossalmente proibito, mentre il suo nome fu erroneamente annoverato tra quelli di compositori ebrei.

Un caso interessante a questo riguardo è offerto precisamente dalla "preghiera ebraica" all'inizio del III Atto.¹¹¹ In un'opera composta in Italia negli anni Trenta, colpisce la presenza di un testo in ebraico translitterato. Nel libretto di Simoni viene fatto riferimento alla "preghiera del sabato" soltanto in didascalia, senza i versi che nell'opera vengono in realtà intonati sia dal coro che da un cantore solista. Non pare trattarsi di alcuna esistente "Preghiera del sabato". L'ebraico è trascritto in maniera non scientifica, con errori nella vocalizzazione e senza identificare lettere simili come suono, ma diverse per grafia e senso.

I versi appaiono confezionati a livello popolare, da chi scarsamente conoscesse la lingua ebraica, per pura assonanza con espressioni tradizionali e suppliche, mirando solamente alla riuscita di un effetto teatrale. Infatti il testo non compare neppure nel libretto, in cui non sarebbe sicuramente stato compreso alla lettura, producendo effetto estraniante e fuorviante, mentre la magia della musica ne giustifica e anzi esalta la suggestiva presenza in partitura:

<i>Tzur tzur Elohenu</i>	Roccia, Rocca (è) il nostro Dio
<i>Tzur li-bene Yisra'el</i>	Una rupe per i figli d'Israele
<i>Malkenu, malkenu</i>	Nostro Re, nostro Re!
<i>shemor otenu</i> [corretto: <i>otanu!</i>]	Custodisci noi
<i>shemor otenu</i> [<i>otanu!</i>]	Custodisci noi

con G. Orefice. Affermatosi nel '34 con *Il Dibuk* al concorso bandito dal Teatro alla Scala, ottenne nel '41 l'encomio dell'Accademia d'Italia. Compositore di originale ispirazione esotico-primitiva mediata dallo studio di Musorgskij, Bloch e Pizzetti, diresse il Conservatorio di Torino dal 1940 al 1966».

¹⁰⁹ Cognazzo, "Lodovico Rocca", 383.

¹¹⁰ Riportato in Passerini, *Storie d'amore*, 263 e 392 nota 203.

¹¹¹ Ringrazio il professor Mauro Perani dell'Università di Bologna-Ravenna per la consulenza fornitami in questa specifica ricerca e nella ricostruzione e traduzione del testo presente in partitura.

roeh hanun, shelomeka hazalah

igle, yoshei,

habbita habbita! dalalu

gadol shimeka

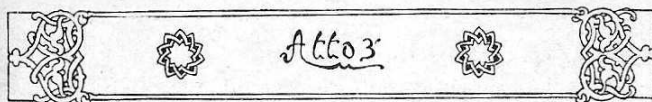
Avi! Avi!

Pastore misericordioso, la tua pace sal-
vi (?) (*hatzilah*).

renditi manifesto (?), salva (?),
guarda, guarda! si sono abbassa-
ti/sviliti!

Grande è il tuo nome!

Padre mio, Padre mio!



Una grande stanza nella casa del Rabbi Ezriel di Miropol. A sinistra una porta che conduce alle altre stanze e all'oratorio. Nel mezzo una grande porta a volta che mostra la strada. A destra un grande tavolo, coperto d'una tovaglia bianca, lungo quasi tutta la parete. In capo di questa tavola una poltrona, sulla quale Reb Ezriel, vecchio, pallido, sonnecchia, vegliato da alcuni ebrei. Altrove sedie, panche, una piccola Arca Santa, che contiene le Thorà, con davanti un leggio. È sabato; le preghiere della sera stanno per finire. Alcuni ebrei cantano ancora qualche versetto.

MICHAEL (entra affannato e dice sottovoce a Reb Ezriel:)

Rabbi, Rabbi, Sender di Brinizza invoca aiuto. Una grande sciagura l'ha colpito. Il dibuk s'è incarnato nel corpo di sua figlia, proprio nel giorno santo delle nozze.

Fig. 32 - Simoni, *Il Dibuk*, Libretto; inizio Atto III, "Preghiera ebraica del sabato", p. 51: «È sabato, le preghiere della sera stanno per finire. Alcuni ebrei cantano ancora qualche versetto» (© G. Ricordi & C., Milano).

237

SI APRE IL VELARIO LENTAMENTE
(È sabato; le preghiere della sera stanno)

Alcuni ebrei

Ten. 1 *pp*

Bassi *pp*

Zur zur E-lo he - nu, zur li-be-ne I-sra.

per finire. Alcuni ebrei cantano ancora qualche versetto.)

cresc. e animando un po'

mf

-el; Mal - ke - nu, Mal - ke - nu, schemor o -

mf *cresc. e animando un po'*

-el; Mal - ke - nu, Mal - ke - nu, schemor o -

dim. *mf* *mp stanco*

-te - nu, schemor o - te - nu, ro-eh cha - nun, sche-lo.meka ha-za.

dim. *mf* *mp stanco*

-te - nu, schemor o - te - nu, ro-eh cha - nun, sche-lo.meka ha-za.

Un Cantore *Recit. espress.*

mf

Hi - gleh, jo - schei, ha - bi -

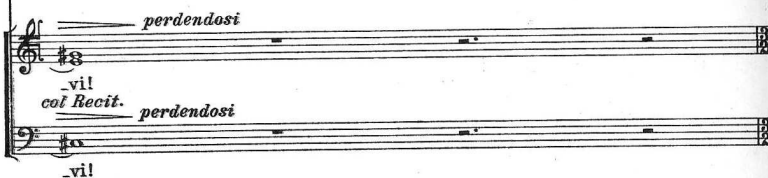
-lah! (col recit.) A - vi! A -

-lah! A - vi! A -

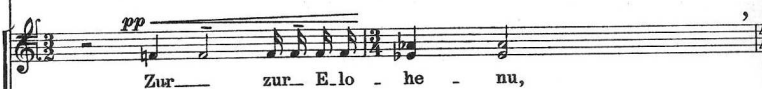
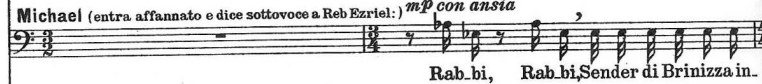
123011

Figg. 33-35 (pagine seguenti) - Rocca, *Il Dibbuk*, Spartito per canto e pianoforte; inizio Atto III, "Preghiera ebraica del sabato", pp. 237-239: «Zur zur Elohenu, zur li-bene Israel» (© G. Ricordi & C., Milano).

238

Un Cantore *(senza rigor di ritmo)*

Un Cantore

Michael (entra affannato e dice sottovoce a Reb Ezriel:) *mp con ansia*

Michael



239

Michael

il di_buks'è incar_na-to nel cor-po di sua fi_glia, proprio nel gior-no

-el; sche - mor o -

-el; sche - mor o -

Michael

san_to del_le noz_ze!

Reb Ezriel

mf Per - chè viene da me? Chi son

mf -te - nu, ro_eh cha - (interrompendosi al primo cenno che Reb Ezriel fa di voler parlare)

mf -te - nu, ro_eh cha -

2 Meno calmo ♩ = 66

f

La “preghiera del sabato” conferma quanto Rocca fosse partecipe dell'estetica del ventennio tra le due guerre. In parziale contraddizione con gli ideali di autarchia culturale, l'esotismo era infatti una delle tendenze del fascismo nelle arti; e l'estetica fascista, almeno sin verso la fine degli anni Trenta, mostrò una capacità sorprendente di esprimersi su argomenti in seguito “proibiti”.¹¹² Non si tratta qui di discutere se Rocca fosse o non fosse fascista. Per essere attratti da queste tematiche nel ventennio tra le due guerre non occorre infatti essere antifascisti; in quegli anni tale posizione culturale era compatibile anche con una personale adesione al fascismo. Questa contraddizione e questa tensione già erano insite nel fascismo stesso, così come l'interesse per l'esotico. *Il Dibuk* concorre dunque a testimoniare e spiegare i convincimenti del compositore e la combattuta opinione, sempre divisa su quest'opera, tra esaltazione dell'esotico e risentimento per il fattore estraneo all'autarchia e quindi superfluo e sospetto.¹¹³

¹¹² A. Bardi, “Il Teatro e la sua memoria”, Introduzione a *Teatro Comunale di Firenze - Maggio Musicale Fiorentino. Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, I. Cronologia, Le Lettere, Firenze 1998, XI-XXII: XVII-XXI.

¹¹³ La corrispondenza di Rocca con autorità fasciste non lascia tuttavia adito a dubbi circa la sua posizione. Per esempio, in una lettera del 21 dicembre 1935 a Osvaldo Sebastiani, segretario particolare di Mussolini dal 1934 al 1941, inviata precedentemente alla rappresentazione del *Dibuk* al Teatro dell'Opera di Roma, e pubblicata in Nicolodi, *Musica e musicisti*, 458-459, Rocca scrive quanto segue: «Sabato 28 corr. al Teatro Reale dell'Opera avrà luogo la 1ª esecuzione della mia opera *Il Dibuk* che – come Ella forse saprà – giunge nuova a Roma dopo i vivi successi della Scala, del Regio e dell'Opera di Varsavia. Sarebbe per me onore supremo e gioia immensa se il nostro Duce amatissimo volesse compiacersi assistere a questa esecuzione. So che ardisco nell'esprimere questo mio altissimo desiderio, ma – come fascista, combattente ed artista – non posso trattenermi dal farlo. Io La prego fervidamente, chiar.mo Commendatore, di far giunger a S.E. il Capo del Governo questi miei sentimenti e l'espressione della mia più profonda devozione fascista, e coi ringraziamenti più sentiti La prego gradire i miei ossequi più devoti». Il Duce non fu presente allo spettacolo, ma inviò al compositore un telegramma di congratulazioni (id., 459). Alle pp. 457-458 dello stesso suo volume, la studiosa pubblica anche altre due lettere scritte in precedenza (1927) da Rocca ad autorità fasciste, per ottenere che Mussolini assistesse all'esecuzione di suoi lavori. Ulteriori testimonianze dell'affezione fascista del compositore sono numerose e tra esse è interessante ricordare l'intervista a *Il Piccolo* di Trieste. In quella città la produzione scaligera venne allestita nel febbraio del 1938 e in tale occasione il compositore con accessi toni patriottici rievocò la sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale. Rocca aveva preso parte alla guerra come tenente del Genio ed era stato decorato al merito (Nicolodi, *Musica e musicisti*, 459). Sul suo amore per l'Italia e il Duce, cf. l'intervista dell'8 febbraio 1938 in Passerini, *Love and the Idea of Europe*, 254-255. La studiosa

Se osserviamo la programmazione musicale e teatrale di quegli anni, e le presenze che l'animavano, il panorama è sorprendente. La nascita del festival del Maggio Musicale Fiorentino, ad esempio, avvenuta nel 1933, si conformava alla visione di apertura e unificazione artistica, oltre che di controllo politico.¹¹⁴

Il Dibuk di Rocca e Simoni rappresentava credenze e rituali sconosciuti in Italia e produsse una fascinazione degli aspetti esotici e metafisici che attraevano curiosità culturale verso il pittoresco; al tempo stesso l'opera si affermò negli anni in cui l'antisemitismo crebbe sino a raggiungere il suo apice. Antisemitismo e filosemitismo nel caso del *Dibuk* trovavano eguale materia di interesse e dibattito.

Nel contesto delle ambiguità e dei limiti dell'esotismo musicale durante il ventennio tra le due guerre in Italia, *Il Dibuk* di Rocca e Simoni veniva percepito come capace di trasmettere contenuti ebraici al mondo non ebraico. Questo adattamento operistico del dramma di An-Ski finiva per essere riconosciuto come "autentico" dal pubblico e dai critici, e persino dagli ascoltatori ebrei, che per la prima volta poterono con soddisfazione trovarsi rappresentati in un'opera italiana. La musica "originale" e la tradizione orale della leggenda erano loro ignote: gli ebrei italiani, integrati nella cultura nazionale, non potevano conoscere la musica ebraica dell'Est europeo. Anche il fascismo, in seguito all'entrata in vigore delle leggi razziali, non distinse più l'esotismo e la similarità dall'ebraicità "autentica" e dopo il 1938 l'opera restò esclusa dal repertorio semplicemente perché era ebraico il soggetto. La questione dell'autenticità si rivelò di una complessità particolare in Italia durante gli anni Trenta.¹¹⁵ *Il Dibuk* di Rocca, sebbene il compositore non fosse mai caduto in disgrazia presso il re-

commenta quanto la recezione dell'opera in una città di grande tradizione ebraica come Trieste, ove *Il Dibuk* da una parte venne acclamato quale esempio di rinascita dell'arte italiana, dall'altra criticato per soggetto e contenuti alieni al mondo occidentale, dimostri in pieno l'ambivalenza e le contraddizioni del regime fascista verso gli ebrei e la cultura ebraica, in misura ancor più significativa alla vigilia dell'entrata in vigore delle leggi razziali. Inoltre, il nome di Lodovico Rocca figura nell'elenco degli artisti ai quali furono commissionate opere teatrali dal Ministero della Cultura Popolare negli anni 1935-1943 (Nicolodi, *Musica e musicisti*, 20 e 23). La stessa Nicolodi ha anche documentato la presenza di Rocca tra i musicisti che parteciparono nel 1941 alle sedute indette per le commissioni di tecnici che avevano il compito di studiare e proporre come raggiungere l'autarchia nei metodi di insegnamento musicale italiano, secondo il progetto di Giuseppe Bottai, all'epoca Ministro dell'Educazione Nazionale (id., 198).

¹¹⁴ Bardi, "Il Teatro e la sua memoria", XVIII. Sul rapporto tra musicisti e potere nel Ventennio fascista, cf. Nicolodi, *Musica e musicisti*, 275-472.

¹¹⁵ Passerini, *Storie d'amore*, 262-270.

gime dominante¹¹⁶ e avesse anche tentato di far cancellare il divieto – dichiarandosi disposto a modificare la sua opera, ridimensionando gli aspetti dell'ebraicità – non riuscì a riaffermarsi.¹¹⁷

Questo significa che la finzione scenica e l'autentica cultura ebraica non venivano valutati secondo parametri distinti, fatto tipico in condizioni di pregiudizi razziali ormai estremizzati. Anche a livello internazionale, la tematica dell'autenticità, attraverso decenni e diverse circostanze, ha comunque costituito per il dramma di *An-Ski* e i suoi adattamenti musicali un filo che percorre e congiunge ogni stile e discussione su di esso, intrecciandosi alla tematica dell'esotismo, di cui rappresenta un aspetto congiunto.

George Gershwin alla ricerca della folk-opera

Lungamente all'oscuro del progetto in corso di adempimento da parte degli italiani Lodovico Rocca e Renato Simoni fu il compositore statunitense George Gershwin (1898-1937), il quale, al culmine del successo popolare, concepì nella seconda metà degli anni Venti il disegno di un *Dybbuk* operistico come sua prova di massimo impegno compositivo.¹¹⁸

Il lavoro non venne realizzato, ma questo progetto illumina comunque sia il concepimento gershwiniano di "folk-opera",¹¹⁹ sia la diffusione e recezione del dramma di *An-Ski* in America. Le fonti documentarie preser-

¹¹⁶ L'opera è stata occasionalmente eseguita in Italia dopo la guerra, dalla produzione torinese del 1949-1950, a quella romana del 1957, a Firenze nel 1962 e a Torino nel 1982, alla presenza dell'anziano compositore che nell'occasione ricevette una medaglia.

¹¹⁷ Passerini, *Storie d'amore*, 269-270.

¹¹⁸ Per una prima ricostruzione del progetto gershwiniano di un *Dybbuk* operistico e delle sue implicazioni entro la visione globale di "folk-opera" perseguita dal compositore, cf. Bardi, "Tra i due mondi", 12-15. I contenuti dell'articolo sono stati approfonditi in A. Bardi, "Porgy and Bess" e la 'musica dei popoli', relazione al convegno ICAMus - The International Center for American Music, *Giornata di Studi dedicata a George Gershwin e alla celebrazione dei 70 anni di «Porgy and Bess»*, nell'ambito di *Pagine di Musica Americana. Gershwin, Ives, Blitzstein. Manifestazioni ICAMus a Firenze, giugno 2005. Giornata di Studi, Conferenza, Concerti*, a c. di A. Bardi (Università di Firenze, 9 giugno 2005); cf. www.icamus.org > archive > 2005 > 06/09/2005; podcast in "Da Capo al Fine" www.dacapoalfine.it.

¹¹⁹ "Folk-opera" è il termine con cui Gershwin definì *Porgy and Bess*, l'opera per una compagnia di artisti afroamericani realizzata successivamente al progetto di *Dybbuk*.

vate¹²⁰ ci consentono di chiarire in ogni dettaglio il rapporto tra Gershwin e *Der Dybbuk*.

Soltanto un anno dopo la prima rappresentazione a Varsavia, nel 1921 il dramma andò in scena nella versione Yiddish a New York, Yiddish Art Theatre, nella produzione di Maurice Schwartz. Il 15 dicembre 1925, al Neighborhood Playhouse di New York, un teatro sperimentale nel Lower East Side, debuttò la versione inglese *The Dybbuk*, nella traduzione di Henry G. Alsberg¹²¹ e Winifred Katzin, per la regia di David Vardi, già membro di Habima,¹²² con Mary Ellis¹²³ protagonista nella parte di Leah. Dello spettacolo, che proseguì per 120 rappresentazioni, costituivano parte inscindibile le musiche di scena di Yoel Engel. Vardi dirigeva questa produzione in lingua inglese nello stile di Vakhtangov¹²⁴ che ne era stato il regista originale al tempo del primo allestimento moscovita del 1922. Lo spettacolo potente sottolineava gli aspetti sociali e grotteschi del dramma. Anche la compagnia Habima, partita dalla Russia all'inizio del 1926, nel novembre di quell'anno era approdata negli Stati Uniti, dopo il tour europeo che aveva portato lo spettacolo a Vienna, Berlino e Parigi.¹²⁵ Questa

¹²⁰ L'archivio dei manoscritti musicali e dei documenti gershwiniani è la George and Ira Gershwin Collection, The Library of Congress Music Division, Washington DC.

¹²¹ Henry Garfield Alsberg (1881-1970) fu giornalista, editor e produttore teatrale, dal 1935 direttore del Federal Writers' Project; autore, fra l'altro, di *Let's Talk About the Peace*, Hastings House, New York 1945. L'importanza della versione di Alsberg nel successo dell'iniziativa culturale è sottolineata da Gilbert W. Gabriel nella sua Introduzione alla versione inglese storica del *Dybbuk*: «This presentation of "The Dybbuk" in English owes much to the work of Mr. Alsberg, who so successfully translated and adapted it for the Neighborhood production»: *The Dybbuk: A Play in Four Acts* by S. An-Sky. Translated from the Original Yiddish by Henry G. Alsberg and Winifrid Katzin. Introduction by Gilbert W. Gabriel and a Note on Chassidim by Chaim Zhitlowsky, Liveright, New York 1926, 6.

¹²² David Vardi, nato nel 1893, fu autore per il teatro, attore, regista e produttore; aveva inizialmente recitato negli allestimenti di Habima, quindi divenne assistente di Vakhtangov; visse negli Stati Uniti dal 1924. Per informazioni sulla sua carriera americana e per una valutazione dei memorabili allestimenti newyorkesi del dramma di An-Sky ad opera delle diverse compagnie, cf. M. Gordon, *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*, Routledge, Abingdon UK - New York 2010, 93-95.

¹²³ Mary Ellis (1897-2003) soprano, star dell'opera, dell'operetta, del teatro musicale in generale e attrice, era amica di Gershwin e una delle numerose figure femminili su cui i biografi hanno speculato a proposito di ipotetici legami amorosi con il compositore. La scelta di questa artista per interpretare la parte di Leah dimostra la massima attenzione, nell'allestimento newyorkese del *Dybbuk* (*Dybbuk*), per la voce cantata, oltre che parlata e declamata.

¹²⁴ Pollack, *Aaron Copland*, 143.

¹²⁵ Passerini, *Storie d'amore*, 245.

produzione del *Dibbuk* giunse a Broadway, quindi proseguì in una tournée attraverso gli Stati Uniti. Gershwin fu sicuramente presente almeno allo spettacolo in lingua inglese, dal quale rimase profondamente impressionato.¹²⁶ Ma già nel 1922 presso l'editore Steward Kidd Co. di Cincinnati era stato pubblicato il volume *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* dello scrittore e critico Isaac Goldberg (1887-1938),¹²⁷ che in chiusura della sezione *The Yiddish Drama*, a dimostrazione della sopravvivenza e anzi della rinascita del teatro yiddish, esaminava in dettaglio proprio il *Dibbuk*, nel contesto del dramma dell'epoca.¹²⁸

Nella ponderosa opera il critico analizzava “prodotti di arte drammatica indigena ed esotica” come per cercare una continuità tra l'elemento locale e quello remoto, e per osservare come l'esotismo altro non sia in fondo che uno sguardo poetico capace di scoprire la diversità ed evocare una misteriosa lontananza.

Goldberg, con il suo consueto stile personale, dedica particolare attenzione al rapporto tra *Der Dybuk* e il folclore ebraico, le cui tematiche An-Ski trascriverebbe e riprodurrebbe fedelmente.¹²⁹ Se l'arte di An-Ski evita «the development of character», essa eccelle d'altronde nella “esposizione pittorica”.¹³⁰ Lo scrittore prosegue con un'affascinante serie di considerazioni sul “carattere comunitario” della teatralità del *Dibbuk* e sugli aspetti di dramma “nazionale” ad esso riconosciuti con acclamazione da

¹²⁶ E. Jablonski, *Gershwin: A Biography – Illustrated*, Doubleday, New York 1987 (Northeastern U.P., Boston 1990²), 194; H. Pollack, *George Gershwin: His Life and Work*, University of California Press, Berkeley et al. 2006, 462.

¹²⁷ Per informazioni su Isaac Goldberg e uno studio del suo rapporto di collaborazione creativa e amicizia con Gershwin, cf. A. Bardi, “Arte e Business: la ‘doppia vita’ di George Gershwin e le due anime dell'America”, in G. Vinay (a c.), *Gershwin*, EdT, Torino 1992, 39-49.

¹²⁸ I. Goldberg, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft*, Steward Kidd, Cincinnati 1922, sezione “The Yiddish Drama”, 327-434 (sul *Dybuk* di An-Ski 425-434).

¹²⁹ Goldberg, *The Drama*, 426.

¹³⁰ «Such a method, of course, entails the risk of certain defects of stagecraft, and we shall note that An-ski has not escaped them. It responds, however, to a strong need of the Jewish reader and audience, satisfying a pleasure of recognition that forfeits with a certain ease most claims to more refined artistic treatment. This is not to say that An-ski's play lacks art; but surely, either through temperament or set purpose, he has in *Der Dibbuk* eschewed delineation and development of character and concerned himself chiefly with pictorial presentation». Goldberg, *The Drama*, 426-427.

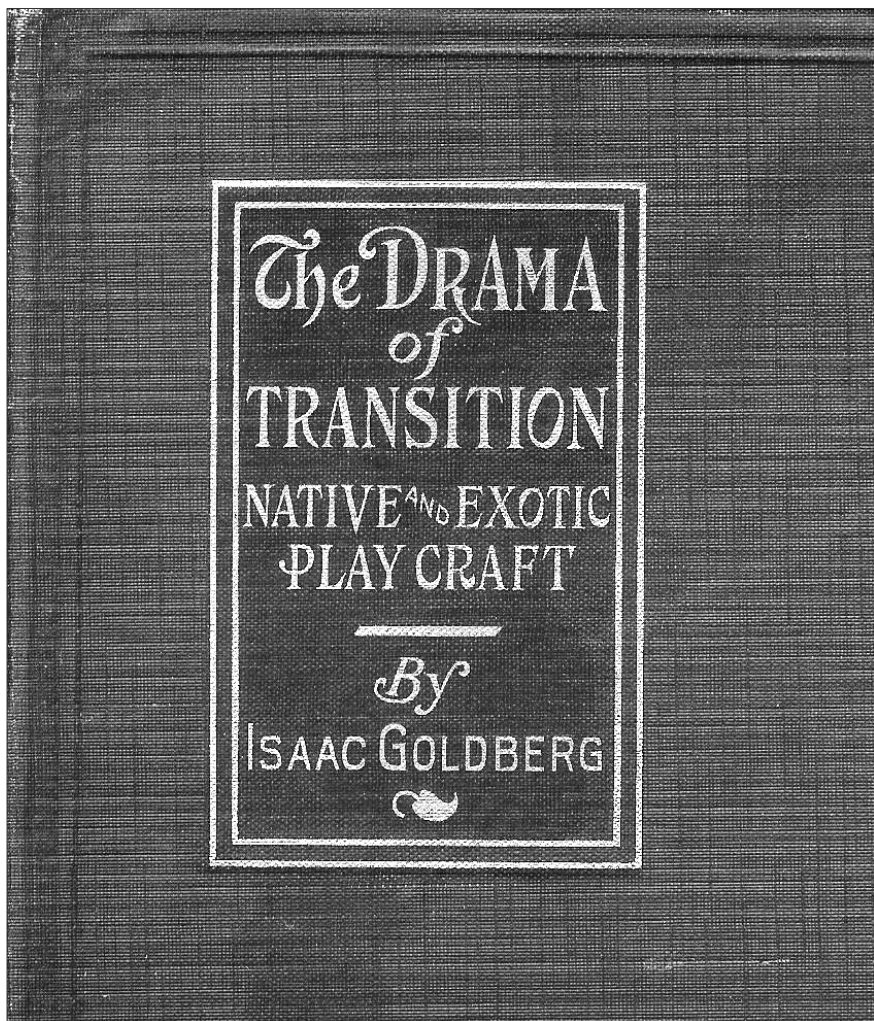


Fig. 36 - Isaac Goldberg, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft*, Steward Kidd, Cincinnati 1922, copertina.

THE DRAMA OF TRANSITION

Native and Exotic Playcraft

By
ISAAC GOLDBERG



PUBLISHERS
STEWART KIDD COMPANY
CINCINNATI

Fig. 37 - Goldberg, *The Drama of Transition*, frontespizio.

parte della critica, terminologia sulla quale Goldberg invece si interroga dubbioso, aprendo una discussione tipica della saggistica statunitense dell'epoca. Alla prevedibile risoluzione di questo interrogarsi (affermazione dei tratti che rendono "nazionale" il capolavoro di An-Ski) Goldberg si sottrae tuttavia: a suo parere il dramma di An-Ski non è forse più "nazionale" di altre opere teatrali contemporanee.¹³¹

La trama del *Dibbuk* è da Goldberg magistralmente narrata in sintesi con suggestive pennellate.¹³² Di particolare interesse è l'analisi del "realismo soggettivo" di questo dramma: secondo Goldberg, efficace combinazione di realismo e soggettività fanno del *Dibbuk* un "play of atmosphere" che davvero evoca un "inter-world" come compendiato nel titolo, mondo di transizione in cui il soprannaturale si combina al folklore chassidico, al bizzarro, all'umoristico, una realtà interiorizzata che non ha bisogno di dimostrazione scientifica.¹³³ La verità del *Dibbuk* consiste infine nella sua natura sommamente artistica che apre all'universo dei misteri rappresentati il realismo mai negato della rappresentazione.

Questa lettura intellettuale del dramma ebbe grande influenza nella recezione statunitense del *Dibbuk* durante gli anni Venti e Trenta; in particolare essa agì come riferimento teorico nel progetto del *Dybbuk* operistico che Gershwin concepì ma non poté realizzare perché i diritti erano già stati assicurati a Lodovico Rocca. Il compositore successivamente portò a compimento quegli stessi ideali in *Porgy and Bess*, "folk-opera" a soggetto afroamericano, nella quale espresse una diversa sfumatura e applicazione dell'esotico, ma una eguale concezione di esso.

Gershwin conosceva da anni gli scritti di Goldberg (il quale presto sarebbe diventato il suo primo appassionato biografo),¹³⁴ quando nel 1929 infine lo incontrò personalmente e avviò con lui un rapporto di amicizia e collaborazione, costantemente coltivato attraverso quelli che lo stesso Goldberg chiamò "incontri caleidoscopici".¹³⁵ Lo stesso anno 1929 si sarebbe rivelato cruciale per il progetto gershwiniano di un *Dybbuk* in forma

¹³¹ Id., 427.

¹³² Id., 428-432.

¹³³ Id., 434 (conclusione delle pagine sul *Dybuk* e della sezione del volume).

¹³⁴ I. Goldberg, *George Gershwin: A Study in American Music*, Simon & Schuster, New York 1931. Questo volume fu il primo studio critico particolareggiato sull'ancora giovane compositore.

¹³⁵ Bardi, "Arte e Business", 40-49. Una ricostruzione documentaria di questo importante rapporto è leggibile attraverso le pubblicazioni dello stesso Goldberg su Gershwin. La George and Ira Gershwin Collection non contiene corrispondenza tra Gershwin e Goldberg. Dodici lettere dattiloscritte e firmate da Gershwin, inviate a Goldberg tra il 22 agosto 1929 e il 20 luglio 1931, sono conservate a Harvard (Harvard Theatre Collection, Houghton Library, Harvard College Library, MS Thr 222); le lettere furono donate a Harvard University dalla sorella di Goldberg nel 1952.

di opera e per la definizione delle tematiche esotiche e identitarie riferite alla musica americana della modernità.



Fig. 38 - Isaac Goldberg, Ritratto fotografico, Sol. Young Studios, New York, s.d.
(New York Public Library, Isaac Goldberg Papers 1919-1938,
Photographs, MssCol 1167).

Quando dunque *The Dybbuk* apparve sulla scena teatrale statunitense, erano per Gershwin anni di grande espansione creativa. Nato nel 1898 da una famiglia di ebrei russi recentemente immigrati a Brooklyn, egli si era affermato sia nell'ambiente di Broadway che nella sala da concerto, perseguendo ideali di commistione, in lui sempre poeticamente spontanea quanto culturalmente motivata, di elementi classici, jazz e "popolari" (o

“leggeri”). Era un pianista di successo, aveva composto commedie musicali come *Lady, be good!* (1924) e *Oh, Kay!* (1926), lavori che integravano lo stile classico e jazz come *Rhapsody in Blue* (1924) e *Concerto in Fa* per pianoforte e orchestra (1925), un gran numero di songs indimenticabili.¹³⁶ Allorché nel 1929 l'interesse gershwiniano per il *Dybbuk* divenne operativo, la corrispondenza del compositore iniziò a contenere riferimenti al dramma e menzione del preciso intento di realizzarne un'opera.¹³⁷ Gershwin entrò in contatto con Henry G. Alsberg,¹³⁸ che già aveva tradotto e adattato il dramma di An-Ski per la scena statunitense, e con il banchiere-produttore Otto Kahn,¹³⁹ che appoggiò con viva attenzione il suo progetto.

Una scoperta interessante è resa possibile dalla lettura della traduzione inglese di Alsberg pubblicata nel 1926: *The Dybbuk: A Play in Four Acts* by S. An-Sky.¹⁴⁰ In fondo al volume due pagine di musica trascrivono a sorpresa una «Jewish melody sung in Vitebsk (birthplace of Ansky)». Si tratta della medesima melodia pubblicata nella raccolta *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, a cura di A.Z. Idelsohn, sotto il titolo di *Mip-ne ma*.¹⁴¹ Tale apparizione della melodia trascritta nel volume statunitense, così com'era stata riprodotta nell'edizione originale yiddish del dramma di An-Ski, ne riecheggiò la forza ispiratrice in ambiente musicale americano, non mancando di suscitare profondo interesse creativo. Questo fu il volume che Gershwin lesse sotto la potente impressione dello spettacolo

¹³⁶ Tra gli studi monografici su Gershwin che trattano diffusamente le sue opere: Jablonski, *Gershwin*; Pollack, *George Gershwin*; Vinay (a c.), *Gershwin*, cit.

¹³⁷ Cf. la vasta raccolta della corrispondenza di Gershwin nella George and Ira Gershwin Collection della Library of Congress Music Division.

¹³⁸ Nella già citata raccolta dei mss. di Gershwin non è preservata corrispondenza con Alsberg. Il biografo Edward Jablonski riferisce questo fatto senza riportarne le fonti, che presumibilmente consistono in sue conversazioni personali e private con Ira Gershwin.

¹³⁹ Otto H. Kahn (1867-1934), tedesco di nascita, fu banchiere, produttore teatrale e patrono delle arti; notissimo all'epoca, sostenne Gershwin e molti altri musicisti.

¹⁴⁰ Cit. sopra, nota 121 p. 89. L'Introduzione di Gabriel (pp. 5-10) e la Nota di Zhitlowsky (pp. 11-20) sono scritti di grande interesse: Gabriel esplora le superstizioni e le leggende del “folk-drama” di An-Ski; Zhitlowsky introduce in termini ispirati al chassidismo elaborando le categorie di realtà e realismo di contro al soprannaturale; una postilla a conclusione dello scritto di Zhitlowsky (p. 20) recita: «The author of this note was a close friend of Ansky's and saw “The Dybbuk” grow in Ansky's hands from the first fragmentary notes, to completion in its present form». Lo stesso Zhitlowsky aveva suggerito ad An-Ski di raccogliere il folclore ebraico tra gli immigrati in America, mentre An-Ski aveva preferito esplorare i villaggi della Zona di Residenza: Safran, *Wandering Soul*, 186 e ss.

¹⁴¹ Informazioni dettagliate alle note 36 e 38, p. 32.

cui aveva assistito, e il cui traduttore egli scelse come librettista del suo stesso progetto operistico.

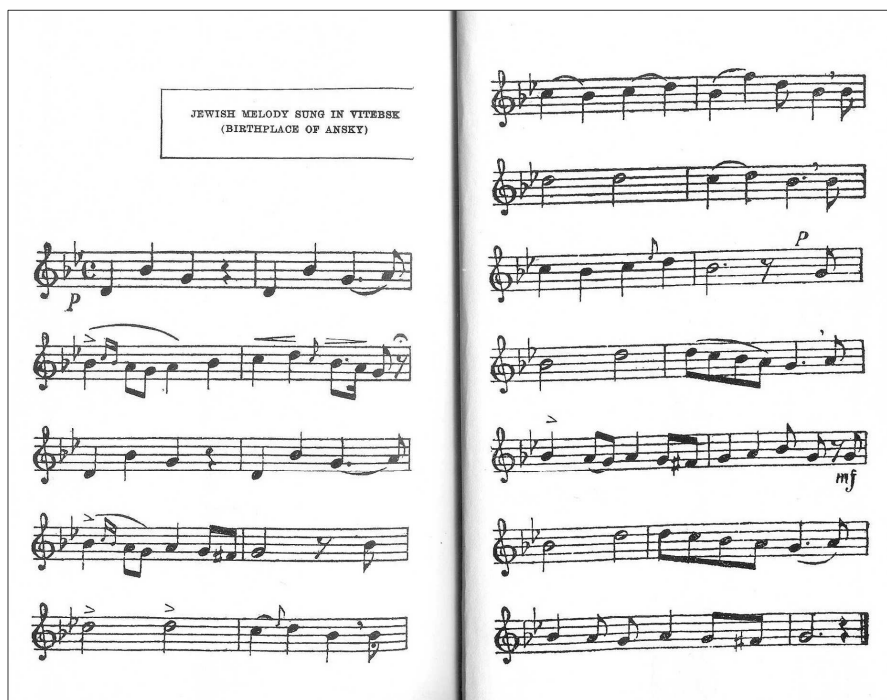


Fig. 39 - *The Dybbuk: A Play in Four Acts* by S. An-Sky, Liveright, New York 1926: pagine finali del volume, non numerate; *Mipne ma* nell'edizione statunitense storica del *Dibbuk*.

La stimolante conversazione con Goldberg, frequentemente incentrata su tematiche ebraiche, si innestava in interessi che Gershwin già da tempo nutriva. La passione del compositore per il teatro yiddish è testimoniata almeno fin dalla sua prima adolescenza.¹⁴² Sul piano stilistico, tuttavia, se

¹⁴² Pollack, *George Gershwin*, 43-46; C. Schwartz, *George Gershwin: His Life and Music*, Bobbs-Merrill, Indianapolis IN - New York 1973, 24-29. Il compositore, musicologo e impresario Charles Schwartz (1922-1998) fu un promotore della musica jazz e del musical; il suo volume su Gershwin è stato una delle prime e più controverse biografie del compositore, del quale l'autore esaminava aspetti inediti della vita privata, dello stile musicale e del rapporto tra le due dimensioni. Schwartz dette

sono distintivi dell'opera gershwiniana copiosi elementi afroamericani, più sfuggente è la presenza in essa di componenti ebraiche, sorprendentemente ancor più pervasive nella produzione di consumo (canzone, musical, revue, vaudeville, varie forme di teatro musicale di intrattenimento) diffusa negli Stati Uniti durante gli anni Venti, entro la quale operava Gershwin a Broadway.

Le radici ebraiche della musica gershwiniana – dalle similarità esistenti tra sue celebri canzoni (come *'S wonderful*) e melodie ebraiche, all'uso tipico dell'intervallo di terza minore¹⁴³ – iniziano appena adesso ad essere più ampiamente considerate dalla comunità degli storici della musica.¹⁴⁴ Perfino il song danzato e vivacemente profanatore *It ain't necessarily so*, intonato in *Porgy and Bess* da Sportin' Life, il personaggio afroamericano più trasgressivo e sacrilego dell'opera, rivela similitudini con canti religiosi ebraici; questo dettaglio rifrange in inattese direzioni l'istinto teatrale di George Gershwin e la sua visione dell'esotismo musicale.

Durante il ventennio tra le due guerre, l'ebraismo appariva sì esotico negli Stati Uniti, ma al tempo stesso l'orgoglio etnico della popolazione ebraica era una delle componenti del nazionalismo più accentuato. La figura di George Gershwin e la sua identità artistica sono l'emblema di questa ambivalenza. Non casualmente, l'ebraicità di Gershwin come espressione dell'americanità era infatti oggetto di articoli approfonditi sulla stampa dell'epoca, ad opera di firme note e prestigiose della critica musicale statunitense.

Il 7 ottobre 1927, su *The Jewish Tribune*, l'allor giovanissimo David Ewen¹⁴⁵ pubblicò su Gershwin un articolo, il quarto della serie *The Jews in*

inizio alla valutazione di Gershwin come compositore ebreo e avviò lo studio della sua relazione con la cultura musicale e teatrale dell'ebraismo.

¹⁴³ Schwartz, *George Gershwin*, 322-324.

¹⁴⁴ Lo studio pionieristico di questo tema è compreso in Schwartz, *George Gershwin*, 24-29, 322-326 (riferendosi, alle pp. 322-324, a Idelsohn per l'identificazione del carattere ebraico nella musica) e note alle pp. 332-333; Schwartz tuttavia non fornisce piegazioni in termini musicali. Tra le opere critiche più recenti, Pollack, *George Gershwin*, 42-47; S.J. Whitfield, *In Search of American Jewish Culture*, Brandeis U.P., Hanover NH 1999, soprattutto il cap. "Musical Theater", 59-87 (Gershwin e il *Dybuk* in particolare sono trattati a p. 63).

¹⁴⁵ David Ewen (1907-1985), giornalista, critico e studioso della musica americana e delle sue identità, e biografo di Gershwin; fu l'autore di *The Story of George Gershwin: Illustrated by Graham Bernbach*, H. Holt & Co., New York 1943, e del celebre *A Journey to Greatness: The Life and Music of George Gershwin. Illustrated with Photos*, H. Holt & Co., New York 1956; riscritture e nuove edizioni dell'opera: *George Gershwin: His Journey to Greatness*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ 1970 e Greenwood Press, Westport CT 1977.

Music.¹⁴⁶ Un altro articolo sulle melodie yiddish ascoltate dal compositore a Parigi e nella recente tournée europea era firmato da Alan Hutchinson: *A Song-Writer Listens To Some Foreign Melodies*.¹⁴⁷ Samuel Chotzinoff fu l'autore di *Mr. Gershwin writes an opera*.¹⁴⁸

Per *The American Hebrew* del novembre 1929, lo stesso Gershwin scrisse un articolo intitolato *Fifty Years of American Music: Younger Composers, Freed from European Influences, Labor Toward Achieving a Distinctive American Musical Idiom*.¹⁴⁹ La stampa ebraica era particolarmente interessata alle tematiche dell'identità culturale nazionale e all'impiego creativo degli esotismi. Proprio in questa particolare circostanza di impegno gershwiniano nel progetto compositivo ispirato al dramma di An-Ski, l'articolo scritto per «*The American Hebrew*» riesce pienamente comprensibile nel suo significato. Lo scritto, di impostazione colta, presenta una visione panoramica dei compositori e delle tendenze culturali statunitensi degli ultimi cinquant'anni (fino al 1929). Qui Gershwin discute la ricerca e l'uso di fonti musicali esotiche, primitive e native, quali erano state prescelte nel corso della storia della musica degli Stati Uniti, di cui dichiara tuttavia l'insufficienza ad esprimere la moderna vitalità americana:

American music as such can hardly be said to be fifty years old. At most, it has been existing for hardly thirty years.

It was obvious from the very first that if America was to produce a music of distinction and individuality it must first find a distinct idiom which it can use in expressing itself. Thirty years ago, we had many gifted composers fumbling in that direction. Some of them turned to the Indians for their inspiration and by use of Indian themes they hoped to find a native American musical idiom.¹⁵⁰ But the fallacy is obvious. For the pale and fragile tenderness of Indian music can no more express the fret and chaos of our modern American life than can the music of Brahms or Schubert.¹⁵¹

¹⁴⁶ The George and Ira Gershwin Collection, The Library of Congress Music Division, *The Gershwin Scrapbooks*, Book 3 – 1927-29, p. 15.

¹⁴⁷ Id., p. 25b.

¹⁴⁸ S. Chotzinoff, “Mr. Gershwin Writes an Opera”, *The Sunday Eagle – Tribune*, 20 ottobre 1929. Ancora tre trafiletti non identificati si trovano incollati sul verso di p. 47 del III volume dello *Scrapbook*.

¹⁴⁹ G. Gershwin, “Fifty Years of American Music: Younger Composers, Freed from European Influences, Labor Toward Achieving a Distinctive American Musical Idiom”, *The American Hebrew* (November 1929) 46, 110.

¹⁵⁰ Il riferimento è ai cosiddetti “Indianist composers” – soprattutto Arthur Farwell (1872-1952) – che fecero largo uso di materiale tradizionale dei Native Americans per introdurre color locale, esotismo e autenticità nelle loro opere.

¹⁵¹ Gershwin, “Fifty Years”, 46.

Quindi Gershwin introduce «a prominent and significant Jewish composer, Rubin Goldmark,¹⁵² my teacher and my friend. Goldmark sensed that it was futile to employ an Indian idiom to express America».¹⁵³ Secondo George Gershwin, Goldmark comprese che i Negro Spirituals erano il materiale a cui guardare, con il loro ritmo, la tristezza, l'elemento patetico; ma neppure la sua *Negro Rhapsody*¹⁵⁴ è vera musica americana. È stata un importante «pioneer work», eppure «pretty feeble stuff». Segue la lapidaria affermazione: «Then came the age of jazz».¹⁵⁵ A questo punto l'autore esalta Irving Berlin, «lo Schubert americano».¹⁵⁶ L'articolo prosegue con l'analisi di alcuni altri compositori: Leo Ornstein (il cui *Quintet* «is more Jewish in spirit than American»),¹⁵⁷ Ernest Bloch, Aaron Copland, Louis Gruenberg; tutti comunque formati nello studio della musica europea, quindi, secondo l'autore, non completamente capaci di dar voce al vero idioma dell'America. Al loro confronto, Gershwin si sente libero di esprimersi in termini americani: «Fortunately, neither Irving Berlin nor I were taught by European masters—and so we were the free men whereas all others were slaves».¹⁵⁸

Nell'opinione di George Gershwin, attingere alle diversità culturali ed etniche non è dunque di per sé sufficiente, qualora non vi sia uno sguardo unificatore, capace di trasformare gli esotismi in autenticità.

È evidente che nell'autunno del 1929 la mente del compositore era occupata da un incessante lavoro di scelte artistiche, cui si accompagnava un vivo senso di attesa per ciò che ne sarebbe scaturito; tale attesa, riflessa e moltiplicata pubblicamente dalla stampa, trasmette la misura di questo processo creativo che, seppur temporaneamente soltanto, si identificò nel dramma di *An-Ski*.

Dalla lettura dei quotidiani e delle riviste dell'epoca si evince che le notizie relative alla composizione di un *Dybbuk* operistico da parte di Gershwin erano state diffuse prima del 20 ottobre 1929. La novità, che il compositore intendeva mantenere segreta, data la sua immensa notorietà, irruppe invece sui quotidiani. L'emozione e lo sconcerto pubblico consi-

¹⁵² Rubin Goldmark (1872-1936), compositore e didatta, autore di opere dalla forte identità nazionale, maestro di Gershwin.

¹⁵³ Gershwin, «Fifty Years», 46.

¹⁵⁴ A *Negro Rhapsody* (1923) di Rubin Goldmark rappresenta un caso di spiccato nazionalismo musicale.

¹⁵⁵ Gershwin, «Fifty Years» 46.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

stevano anche nel timore che egli abbandonasse Broadway, sui cui palcoscenici la sua musica era tanto amata, per dedicarsi all'opera.¹⁵⁹

Gershwin iniziò ad annotare idee musicali in uno dei suoi taccuini (i "Tune Books") e programmò un viaggio della durata di mesi per documentarsi sulla musica ebraica, come realmente fece alcuni anni più tardi nelle isole al largo di Charleston, per studiare usi, musica, lingua dei Gullah della South Carolina, durante la composizione di *Porgy and Bess*. E per pochi suoi intimi amici, tra cui Goldberg, giunse a suonare al pianoforte alcuni motivi che prendevano forma, ispirati al soggetto del *Dibbuk*. Goldberg ne ha lasciata una descrizione, forse più suggestiva e vaga che attendibile: sotto l'effetto di quelle melodie, lo studio del compositore si trasforma in una sinagoga, gli schizzi musicali assumono istantaneamente carattere teatrale, appare la scena.¹⁶⁰ Aneddoto in ogni caso verosimile, conoscendo la sicura vocazione gershwiniana al teatro musicale. Tuttavia, tra le idee musicali annotate dal compositore e preservate nei suoi "Tune Books" nessuna è identificabile con questo progetto operistico, né è ad esso chiaramente riconducibile.

Già erano presi i primi accordi con il Metropolitan Opera House e il 30 ottobre 1929 Gershwin stipulò un contratto per l'opera *The Dybbuk*, su libretto di Henry G. Alsberg.¹⁶¹ Il lavoro doveva essere pronto per la scena il 1° aprile 1931; entro quella data, Gershwin avrebbe dovuto fornire lo spartito per canto e pianoforte, la partitura orchestrale completa e tutte le parti per orchestra e coro. Venne altresì stabilito il compenso.¹⁶²

¹⁵⁹ Cf. Pollack, *George Gershwin*, 462.

¹⁶⁰ I. Goldberg, "All About the Gershwins: Principally George, Incidentally Ira", *Boston Evening Transcript*, sabato 21 dicembre 1929, 6-7; anche, c. 52 del III volume dello *Scrapbook*. Cf. Pollack, *George Gershwin*, 463; Jablonski, *Gershwin*, 195-196.

¹⁶¹ Cf. Schwartz, *George Gershwin*, 26.

¹⁶² Copia del contratto è nell'Archivio Storico del Metropolitan Opera House: Metropolitan Opera Archives, Box 1: ROYALTIES A-L. Informazioni ricevute dall'archivista del teatro John Pennino con e-mail del 22 gennaio 2013. Non è preservata copia del documento nella Gershwin Collection della Library of Congress.

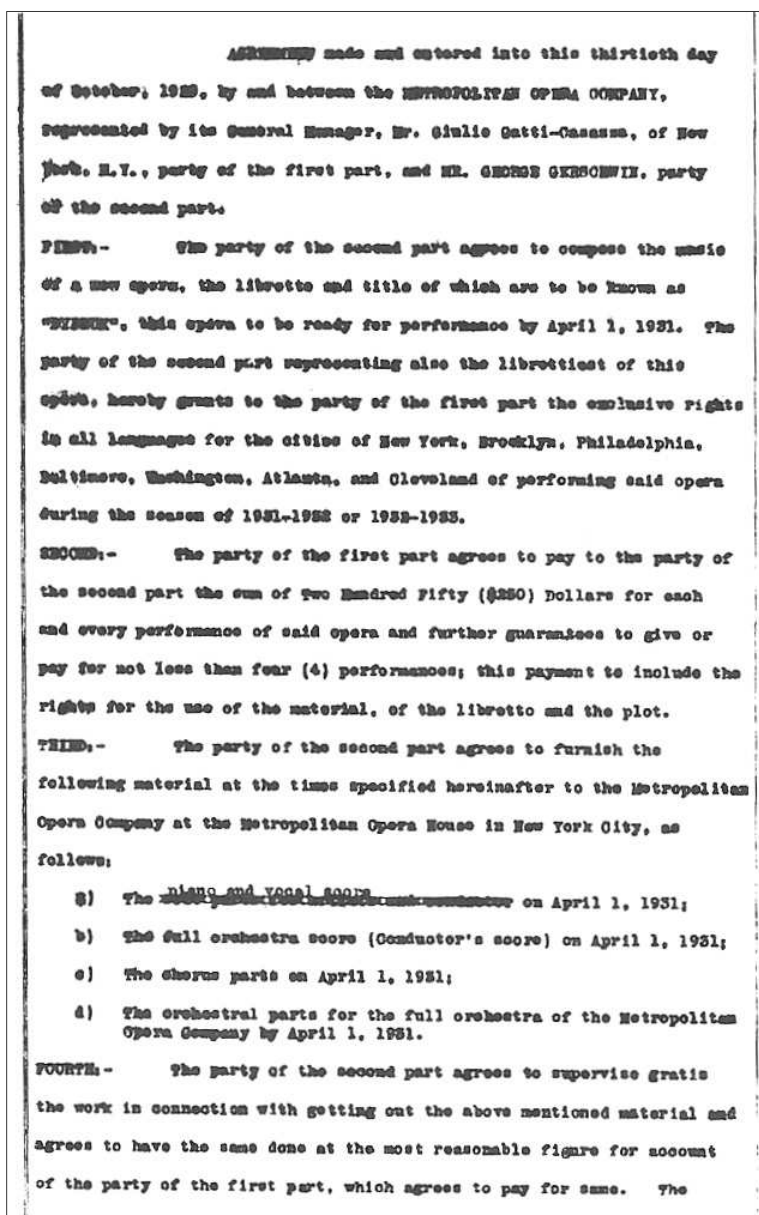


Fig. 40 - Contratto del Metropolitan Opera House a George Gershwin per la composizione dell'opera *The Dybbuk*, 30 ottobre 1929, p. 1; copia del dattiloscritto (Metropolitan Opera Archives; John Pennino, Archivist; © The Gershwin Trust).

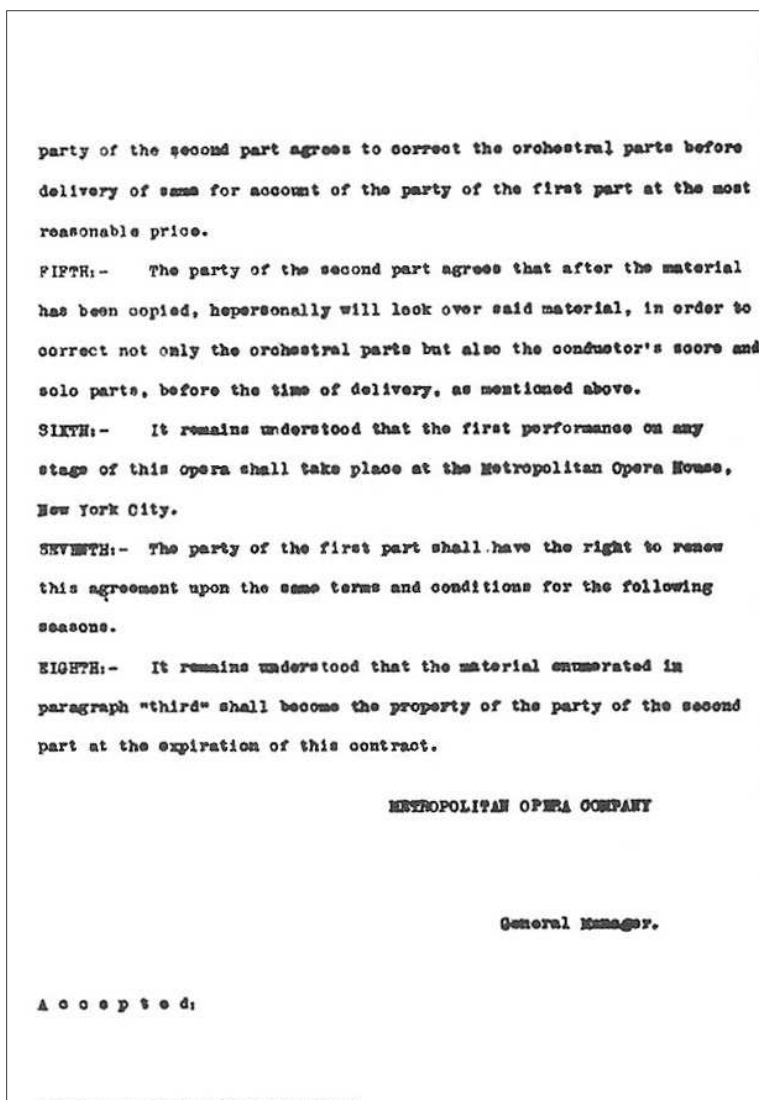


Fig. 41 - Contratto del Metropolitan Opera House a George Gershwin per la composizione dell'opera *The Dybbuk*, 30 ottobre 1929, p. 2; copia del dattiloscritto (Metropolitan Opera Archives; John Pennino, Archivist; © The Gershwin Trust).

La stampa commentò così diffusamente la notizia, che Lodovico Rocca evidentemente ne fu informato. Il compositore torinese inviò telegrammi a Giulio Gatti-Casazza,¹⁶³ all'epoca sovrintendente del Metropolitan Opera House. Edward Ziegler, l'assistente di Gatti-Casazza che si occupava di questioni legali, scrisse a Gershwin il 29 novembre 1929:

George Gershwin, Esq.
33 Riverside Drive
New York City.

Dear Mr. Gershwin:

Enclosed find copies of the cablegrams received from Lodovico Rocca referring to "The Dybbuk".

I would also suggest that you inquire into it to find out whether the author is Russian or Polish.

With kindest regards,

Yours very sincerely,¹⁶⁴

George Gershwin dovette dunque cedere il passo a Rocca, il cui *Dibuk* (1934) avrebbe debuttato negli Stati Uniti nel 1936, iniziando la tournée da Detroit. Il compositore americano procedette con il suo lavoro nell'ambito del musical e la revisione-riscrittura della commedia satirica *Strike Up the Band*. Qualche settimana dopo tali eventi, Isaac Goldberg scrisse un articolo lungo e importante: *All About the Gershwins: Principally George, Incidentally Ira*.¹⁶⁵ In questo scritto si fa riferimento al fatto che Rocca avesse acquisito i diritti sul *Dibbuk* come vicenda ormai nota: adesso Gershwin, pur essendo ispirato e pur avendo già incominciato a impostare idee e melodie ebraiche, doveva guardare altrove.

Nella primavera dell'anno seguente, la stampa ancora commentava la forzata rinuncia del compositore americano: in un trafiletto illustrato sul *Time Magazine*, leggiamo ad esempio che George Gershwin è costretto ad abbandonare il progetto di *Dybbuk*, perché un certo Lodovico Rocca, compositore italiano, in caso contrario minaccia guai; ma la fertile men-

¹⁶³ L'italiano Giulio Gatti-Casazza (1869-1940), già sovrintendente del Teatro alla Scala di Milano, fu general manager del Metropolitan Opera House dal 1908 al 1935, segnando un'epoca di splendore e apertura internazionale per il teatro newyorkese.

¹⁶⁴ I Metropolitan Opera Archives (John Pennino, Archivist) non conservano copie dei telegrammi di Rocca cui si fa riferimento nella lettera di Ziegler, né il contratto originale firmato, attualmente non rinvenuto né localizzato. Senza conoscere questa documentazione era difficile comprendere come Rocca, acquisiti i diritti prima di Berg e Gershwin, fosse riuscito a impedire ad altri compositori di realizzare un *Dibbuk* operistico. Cf. Pollack, *George Gershwin*, 776 nota 21.

¹⁶⁵ Goldberg, "All About the Gershwins", cit.

te gershwiniana non avrà difficoltà a trovare nuovi soggetti: egli pensa infatti seriamente a un corale il cui libretto sarà *Lincoln's Speech at Gettysburg*.¹⁶⁶ Questa notizia lascia comprendere come per Gershwin il complesso identitario esercitasse un'attrattiva intensa, e come per dar voce a tali contenuti egli spaziassse tra fonti diverse di ispirazione.

Il progetto che Gershwin definiva "folk-opera" non si avverò sino al concepimento di *Porgy and Bess*, dramma musicale di ambiente afroamericano, risultato del più grande impegno compositivo dell'autore.¹⁶⁷ L'opera andò in scena a Broadway, Alvin Theatre, il 10 ottobre 1935.¹⁶⁸ L'11 lu-

¹⁶⁶ *Time Magazine* del 14 aprile 1930. Il *Gettysburg Address* di Abraham Lincoln del 19 novembre 1863, orazione tenuta in un momento cruciale e tragico della Guerra Civile, è uno dei più venerati capitoli della storia americana.

¹⁶⁷ *Porgy and Bess* fu un'opera così importante per Gershwin, che il 25 settembre 1935, due settimane prima del debutto, il compositore stipulò un contratto con la "Gershwin Publishing Co.". Questa società era una divisione della compagnia Chappell esclusivamente dedicata al lavoro di Gershwin, il quale evidentemente voleva avere pieno controllo della propria musica. I documenti originali sono custoditi presso la George and Ira Gershwin Collection della Library of Congress Music Division di Washington: Box 122 (Legal Documents), Folder 20 (Gershwin Publishing Corporation). Il contratto consiste di 12 pagine dattiloscritte. Alla p. 1 è specificato che la Compagnia acquisiva tutti i diritti sulla musica di Gershwin dall'1 settembre 1935 al 31 agosto 1940; i legali di Gershwin, Henry M. Spitzer e William H. Kron, erano delegati all'esecuzione del contratto in caso di impedimento del compositore. Il documento sembra essere stato accuratamente formulato per proteggere Gershwin e la sua autonomia.

¹⁶⁸ Le ragioni del debutto di *Porgy and Bess* a Broadway anziché in un teatro lirico sono complesse. Gershwin sentiva l'esigenza di valorizzare l'aspetto teatrale della sua "folk-opera", non meno che quello musicale. In un articolo da lui scritto e pubblicato sul *New York Times* cinque giorni dopo il debutto a Broadway, il compositore affermava le proprie motivazioni artistiche: «Se ho creato un nuovo genere che combina l'opera con il teatro, questo nuovo genere è derivato in tutta naturalezza dal contenuto della sua fonte. Non ho sottoposto questo lavoro agli sponsor cui di solito si sottopone l'opera in America, perché speravo di avere realizzato, nel campo della musica americana, qualcosa che avrebbe interessato le masse, invece che una minoranza colta» (G. Gershwin, "Rhapsody in Catfish Row", *New York Times* 20 ottobre 1935, X, 1-2; il testo integrale dell'articolo in versione italiana è riportato in Bardi, "Arte e Business", 61-64). Broadway rappresentava il luogo del teatro: era l'ambiente che aveva visto la nascita e l'affermazione di *Porgy*, il dramma di DuBose e Dorothy Heyward da cui era tratto il libretto dell'opera e rispetto al quale il compositore intendeva porsi in continuità poetica e drammaturgica. Inoltre, nel 1935 un teatro lirico non avrebbe potuto produrre un'opera il cui cast fosse interamente costituito da artisti afroamericani, mentre Broadway era un ambiente artistico ove l'integrazione razziale veniva di fatto applicata. Perché la sua

glio 1937 Gershwin morì, dopo breve e violenta malattia, prima di compiere il trentanovesimo anno di età.

Il disegno non realizzato di un *Dybbuk* per il teatro musicale resta fondamentale, in questa carriera interrotta, per mettere a fuoco la visione gershwiniana di “folk-opera”. Gli aspetti del dramma di An-Ski che stimolarono la creatività di Gershwin furono quelli medesimi che lo conquistarono in *Porgy*: la forte consistenza della coralità; l'esotismo di un altrove musicalmente documentabile, ricco di colore e spessore drammaturgico in cui coniugare sfera classica, folk e di consumo, e certamente perfino jazz, senza preclusioni né dislivelli tra generi ‘alti’ e ‘bassi’.

“Folk-opera” è nell'immaginario gershwiniano un mondo teatrale aperto alla rappresentazione della vita dei popoli, delle credenze e dei miti, delle passioni primarie, della religiosità e della superstizione; i veicoli sono quelli della spettacolarità teatrale completa: vocalità lirica e vocalità leggera (vaudeville, musical, canzone), recitazione, movimento, danza. Lo spazio creativo della “folk-opera” si espande ben oltre l'ambito sia dell'ebraismo che della cultura afroamericana, pur contenendoli entrambi.

La carriera artistica di Gershwin fu troncata nel suo momento di ascesa verso la realizzazione di forme di teatro musicale davvero aperte a un pubblico non più diviso tra i due mondi della musica classica e della musica di intrattenimento, le sfere che la tradizione musicale vuole separate: in questa prospettiva, l'ebraismo del dramma di An-Ski era recepito come valore rivolto a tutti, punto di partenza per il raggiungimento di una forma di comunicazione inclusiva e senza confini tra generi e livelli culturali, e tra popoli ed etnie.

L'intento di integrare nella rappresentazione di una comunità le sue credenze e il suo color locale, come pure la molteplicità delle fonti musicali e delle componenti etniche, trovava la sua ragion d'essere proprio in quella poetica del “realismo soggettivo” chiamata in scena da Isaac Goldberg nella memorabile conclusione delle sue pagine sul *Dybbuk*:

It is a subjective realism, indeed, in which reality is not what lies without, but all of that which the persons of the drama in their daily life accept as real, regardless of its scientific demonstrability.¹⁶⁹

opera fosse allestita al Metropolitan, Gershwin avrebbe dovuto acconsentire all'assunzione di artisti non afroamericani in blackface, e questo sarebbe stato contrario ai suoi convincimenti poetici e musicali. Una produzione di *Porgy and Bess* avrebbe infine debuttato al Metropolitan Opera House soltanto nel 1985, cinquant'anni dopo la prima rappresentazione dell'opera a Broadway, quando nei teatri lirici europei già da vari decenni veniva eseguita da compagnie di Broadway in tournée.

¹⁶⁹ Goldberg, *The Drama of Transition*, 434.

Ecco allora che le culture lontane ed esotiche, gli elementi del misterioso e del magico, della religiosità e della superstizione, viste come rappresentative del nucleo identitario di un popolo o di un'etnia, acquistano un potere di ispirazione e commozione. Gli esotismi cessano di porgere una fantasia di adorna evasione, per costituirsi in autenticità e realismo. In *Porgy and Bess* Gershwin esclude la possibilità di inserire fonti musicali originali folk come spirituals o preghiere, ma ne scrisse di originali e verosimili. Con egual intento, all'epoca del progetto operistico *The Dybbuk*, per assorbire la musica ebraica dei Paesi dell'Est europeo, egli programmava di partire per un lungo viaggio di studio e documentazione, al fine di immergersi per mesi in realtà musicali e religiose locali. Ma non intendeva raccogliere reperti per un museo: era consapevole di quanto la sua missione di compositore fosse piuttosto quella di apprendere la coerenza dalla dispersione eterogenea delle fonti musicali e culturali, l'opposto di un vago esotismo consolatore, ma anche di un altrettanto vago realismo 'oggettivo'.

Cosciente dunque di voler imprimere sulla musica, nelle più diverse destinazioni, il segno unificatore della propria originalità e coerenza,¹⁷⁰ Gershwin non "abbandonò" il musical e le canzoni per dedicarsi all'opera, ma ormai giunto senza esserne consapevole vicino al termine della sua carriera, progettava anzi di comporre per tutti i generi e stili per lungo tempo ancora e non obbedire a graduatorie di livello, proprio secondo la poetica di un realismo che coglie nel molteplice altrove del tempo e dello spazio una prova inconfutabile di identità.

Otto mesi dopo il debutto della sua "American folk-opera" a Broadway, il 12 giugno 1936, a New York, Gershwin ricevette da Beverly Hills, CA, un telegramma da Archie Selwyn di Arch. Selwyn, Ltd.,¹⁷¹ riguardante la possibilità di lavorare alla musica di un film con Eddie Cantor o Bing Crosby:¹⁷²

¹⁷⁰ «Quando cominciai a comporre la musica fui subito contrario all'utilizzazione di materiale folk originale, perché volevo che la musica avesse carattere unitario» (Gershwin, "Rhapsody", 61).

¹⁷¹ Archibald Selwyn (1877-1959) fu impresario teatrale e cinematografico; fondò i Goldwyn Studios a Hollywood.

¹⁷² Cantor e Crosby erano star del song; per Gershwin una simile proposta avrebbe significato scrivere canzoni da inserire nel contesto drammaturgicamente poco verosimile e incoerente di una sceneggiatura di Hollywood, su cui un compositore aveva scarso controllo, un mondo artistico molto diverso da quello dell'opera, dal quale Gershwin era appena uscito con l'esperienza di *Porgy and Bess*. Una tale immersione nella cultura popolare d'intrattenimento, lungi dalla complessità delle concezioni operistiche, potrebbe apparire, entro la logica della separazione dei generi e degli stili, una contraddizione inconciliabile con le aspirazioni nel frattempo maturate da Gershwin.

WILL SURELY LAND EITHER CANTOR PICTURE OR CROSBY FOR YOU THEY [producers] ARE AFRAID YOU WILL ONLY DO Highbrow SONGS SO WIRE ME ON THIS SCORE SO I CAN REASSURE THEM STOP I AM HOLDING OUT FOR SEVENTY FIVE AS I HAVE TO TAKE CARE OF SOMEBODY STOP THE CANTOR STORY WILL BE READY IN ABOUT TEN DAYS AND YOU AND IRA CAN LOOK IT OVER BEFORE YOU DECIDE REGARDS=
ARCHIE

La risposta fu inviata il 22 giugno. Il testo conservato è scritto a matita di pugno di Miss Hannenfeldt, segretaria di Gershwin,¹⁷³ in calce all'originale stesso del telegramma ricevuto e non lascia dubbi circa lo spirito con cui Gershwin, nell'epoca di riflessione successiva al debutto di *Porgy and Bess*, concepiva l'equilibrio tra il proprio impegno compositivo e il consolidamento del successo, un'attitudine creativa di inconfondibile originalità che il progetto non realizzato di un suo *Dybbuk* operistico contribuisce notevolmente a illuminare:

6/22

Please excuse lateness of reply. We will be interested in doing Cantor or Crosby picture if deal now pending with RKO does not materialize in a few days. Will let you know. Incidentally rumours about highbrow music ridiculous. Am out to write hits. Best regards. George Gershwin.¹⁷⁴

L'idea operistica non realizzata di Alban Berg

Se la documentazione sulla vicenda gershwiniana relativa al soggetto del dramma di An-Ski è sufficiente a tracciarne le coordinate, più difficile è ricostruire i dettagli dell'interesse operistico di Alban Berg (1885-1935) per il *Dibbuk*. L'allestimento di *Habima* suscitò grande impressione in tournée a Berlino e a Vienna (maggio-giugno 1926); opinioni e testimonianze di illustri spettatori ne rievocano l'intensità.¹⁷⁵ In quegli anni anche

¹⁷³ Zena (Zenaide) Hannenfeldt era la segretaria di George Gershwin. La corrispondenza conservata di Gershwin con Miss Hannenfeldt va dall'agosto 1936 al giugno 1937.

¹⁷⁴ «22 giugno ... A proposito: ridicole le dicerie sulla musica colta. La mia intenzione è scrivere pezzi di successo» (Gershwin Collection, The Library of Congress. © The Gershwin Trust). "Highbrow" e "hit" sono termini gergali nel linguaggio musicale d'intrattenimento, a indicare rispettivamente la musica "alta" o "seria" e i successi per il grande pubblico, a cominciare dalle canzoni, "hits" in cui Gershwin infatti eccelse durante la sua intera carriera.

¹⁷⁵ Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, 246-247.

la Vilner Trupe produsse il dramma nella capitale austriaca, destando una duratura eco di emozioni.¹⁷⁶

Il compositore viennese avanzò richiesta sui diritti per la realizzazione operistica del dramma di An-Ski tra la composizione di *Wozzeck* – finito nel 1922, rappresentato nel 1925 e pubblicato nel 1922 (spartito) e nel 1926 (partitura) – e quella di *Lulu* (iniziata nel 1928 e composta soprattutto dal 1929 sino alla morte, nel 1935). Tali diritti gli furono tuttavia negati, in quanto già aggiudicati al compositore italiano Lodovico Rocca. Probabilmente, dunque, il fatto avvenne tra il 1927 e la primavera del 1928, con un leggero anticipo sulla simile successione di eventi di cui fu protagonista George Gershwin.

Lo scrittore e giornalista ebreo Soma Morgenstern (1890-1976) narrò di essere stato incoraggiato, insieme all'amico compositore non ebreo Alban Berg, da conoscenti sia ebrei che non ebrei, ad assistere alla rappresentazione del *Dybuk* della Vilner Trupe nel 1926. Secondo quanto riferito da Morgenstern, entrambi ne rimasero profondamente impressionati; lo scrittore considerò *Der Dybuk* una delle più memorabili occasioni teatrali della sua vita. Berg, dal canto suo, tentò di acquisirne i diritti per la lingua tedesca e rimase molto deluso di non riuscirci.¹⁷⁷

Gli aspetti del *Dibbuk* di An-Ski che più toccarono Berg erano forse gli aspetti di oscuro incubo della leggenda yiddish, carichi di intensità drammatica, aperti alla libertà del trattamento musicale di un'avanguardia sicuramente poco vincolata agli elementi esotici, folcloristici, corali, più palesemente – e più teatralmente – ravvisabili nelle tendenze originarie del dramma di An-Ski; o erano forse gli aspetti meno realistici e più fiabeschi. In quegli stessi anni – e il fatto può costituire un indizio – Berg aveva anche orientato il suo interesse, nuovamente impedito da difficoltà nell'ottenimento dei diritti, verso il dramma di Gerhart Hauptmann *Und Pippa tanzt*, dalle spiccate tendenze fantastiche.

Di questo spunto non realizzato rimane con certezza la luce di un dettaglio: l'attrazione di Alban Berg verso il *Dibbuk* si colloca in una sfera di interesse che, scaturita dalla sorprendente inclusività del progetto dello stesso An-Ski – consapevolmente mirato a scoprire e preservare l'autenticità di un mito, ma in egual misura a disseminarlo oltre i suoi confini di tempo, spazio e cultura – accomunò menti creative di ebrei e di non ebrei nel guardare a un universo in fondo esotico per entrambi.

¹⁷⁶ Si veda in seguito la rievocazione dello scrittore Soma Morgenstern.

¹⁷⁷ S. Morgenstern, *Zur Entstehung der Oper Lulu*, in *Alban Berg und Seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hrsg. und mit einem Nachwort von I. Schulte, Aufbau, Berlin 1999, 130-133. Si veda inoltre M. Carner, *Alban Berg: The Man and the Work*, Holmes & Meier, New York 1983, 71; Bardi, "Tra i due mondi", 12. Per uno studio del contesto, L. Silverman, *Becoming Austrians: Jews and Culture between the World Wars*, Oxford U.P., Oxford - New York 2012.

The Dybbuk, opera di David e Alex Tamkin

Coeva del Trio *Vitebsk* di Copland e del disegno gershwiniano, un'altra significativa realizzazione musicale americana del soggetto di An-Ski – e la prima di genere operistico ad essere compiuta negli Stati Uniti – è il “Music Drama” *The Dybbuk* di David Tamkin (1906-1975) su libretto del fratello del compositore, Alex (Alexander) Tamkin.¹⁷⁸

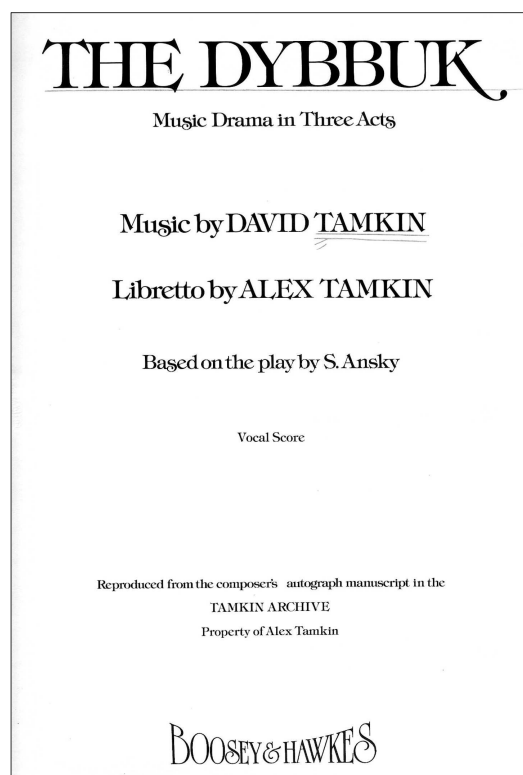


Fig. 42 - Alex Tamkin e David Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score; frontespizio
(© Boosey & Hawkes, New York 1985).

¹⁷⁸ Il titolo completo dell'opera è: *The Dybbuk: Music Drama in Three Acts. Based on the play by S. An-Sky. Libretto by Alex Tamkin; Music by David Tamkin.*

MUSIC
M
1503
T16
D9
1985

World Premiere October 4, 1951
by the New York City Opera Company
at The City Center, New York
Laszlo Halasz, Artistic and Music Director

CAST

CHANNON	<i>Tenor</i>	Robert Rounseville
LEAH	<i>Soprano</i>	Patricia Neway
THE MESSENGER	<i>Baritone</i>	Lawrence Winters
RABBI AZRAEL	<i>Baritone</i>	Mack Harrell
MEYER	<i>Bass-Baritone</i>	Emile Renan
SENDER	<i>Bass</i>	Carlton Gauld
CHENNOCH	<i>Baritone</i>	Arthur Newman
FRADE	<i>Contralto</i>	Frances Bible
ELDERLY WOMAN	<i>Contralto</i>	Eunice Alberts
GITTEL	<i>Soprano</i>	Shirley Russell
BASSIA	<i>Mezzo-Soprano</i>	Edith Evans
FIRST BATLON	<i>Tenor</i>	Nathaniel Sprinzena
SECOND BATLON	<i>Baritone</i>	Richard Wentworth
THIRD BATLON	<i>Tenor</i>	Michael Pollock
MENASHE	<i>Tenor</i>	Armand Harkless
RABBI MENDEL	<i>Tenor</i>	Luigi Vellucci
ASHER	<i>Tenor</i>	Keith Kaldenberg
RABBI SCHMELKE		Joseph Gifford
A POOR MAN		John Fealy
A RICH MAN		Donald McKayle
MICHOEL	<i>Baritone</i>	Arthur Newman
FIRST CHASSID	<i>Tenor</i>	Nathaniel Sprinzena
SECOND CHASSID	<i>Tenor</i>	Luigi Vellucci
THIRD CHASSID	<i>Baritone</i>	Emile Renan
A WEDDING GUEST	<i>Tenor</i>	Michael Pollock
THE OLD WOMAN		Carroll Taussig
NACHMON		Earl James

Conductor: Joseph Rosenstock
Director: Irving Pichel
Choreographer: Sophie Maslow
Scenery by: Mstislav Dobujinsky
Costumes by: Ruth Morley

Fig. 43 - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*; locandina della prima esecuzione dell'opera, p. non numerata dopo il frontespizio (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

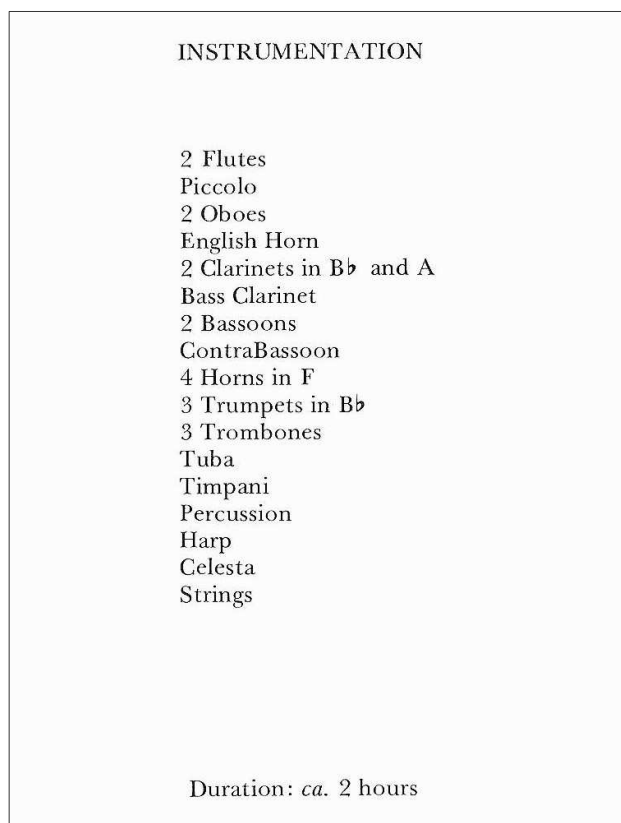


Fig. 44 - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*; organico dell'opera, p. non numerata dopo la locandina (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

Scritta tra il 1928 e il 1933,¹⁷⁹ rappresentata nel 1951¹⁸⁰ e pubblicata nel 1985 in spartito per canto e pianoforte,¹⁸¹ quest'opera è rimasta sempre in disparte, così rispecchiando la condizione dello stesso Tamkin come compositore classico: professionalmente egli fu infatti per decenni soprat-

¹⁷⁹ Le scarse fonti disponibili oscillano tra la datazione 1928-1933 e 1931-1933 per la composizione dell'opera.

¹⁸⁰ New York City Opera, 4 ottobre 1951. Precedentemente all'esecuzione completa, in anteprima a New York e a Portland, Oregon, era stata eseguita in concerto una selezione dell'opera; cf. le pagine a seguire.

¹⁸¹ *The Dybbuk: Music Drama in Three Acts*. Based on the play by S. An-Sky. Libretto by Alex Tamkin; Music by David Tamkin. Arrangement for piano by Earl C. Sharp. Boosey & Hawkes, New York 1985.

tutto attivo a Hollywood quale orchestratore, solitamente non riconosciuto (“uncredited”), di colonne sonore per il cinema.¹⁸²

I manoscritti del *Dybbuk* dei fratelli Tamkin, dopo la morte del compositore custoditi presso l'archivio privato del fratello librettista, sono attualmente conservati presso gli Hans Moldenhauer Archives, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University.¹⁸³



Fig. 45 - David Tamkin, ritratto fotografico, s.d. (per concessione del Milken Archive of Jewish Music: The American Experience).

¹⁸² Tra gli impegni di David Tamkin a Hollywood ricordiamo l'arrangiamento per il celebre film *Letter from an unknown woman*, regia di Max Ophüls, Universal Pictures, 1948; in questo caso il compositore riconosciuto è soltanto Daniele Amfitheatrof; Tamkin faceva parte del personale impiegato presso il Music Department della casa cinematografica Universal. Si veda oltre per ulteriori informazioni.

¹⁸³ Gli Hans Moldenhauer Archives, MS Mus 230, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University, preservano il manoscritto della partitura orchestrale e dello spartito per canto e pianoforte nell'arrangiamento di Earl C. Sharp (1931), che reca una dedica autografa a Margaret, la moglie del compositore, aggiunta nel 1936 sul retro della copertina; fanno inoltre parte della Collezione il manoscritto incompleto e lacunoso di due diverse orchestrazioni del *Dybbuk*, scene predisposte per esecuzione concertistica e arrangiamenti per voce e pianoforte di numeri specifici dell'opera.

Nato a Černigov, in Ucraina, Tamkin era emigrato con la sua famiglia a Portland (Oregon, U.S.A.) quando non aveva ancora compiuto il primo anno di età. Iniziato da fanciullo lo studio del violino, approfondì la pratica dello strumento sotto la guida di Henry L. Bettman,¹⁸⁴ l'unico allievo di Eugène Ysaÿe negli Stati Uniti. Fu compagno di studi e amico del violinista concertista Louis Kaufman,¹⁸⁵ la cui celebrità avrebbe contribuito a suscitare, molti anni dopo, una rinascita di interesse nel giovanile *Dybbuk* e in altri suoi lavori. Tamkin studiò composizione con Francis Richter¹⁸⁶ e successivamente con altri maestri a New York, quindi frequentò la University of Oregon e si stabilì infine a Los Angeles, assunto come autore di colonne sonore per la Universal Pictures. Nel 1949 la casa cinematografica ridusse il personale e fu da allora che Tamkin, confermato come regolare dipendente nello staff del Music Department dello studio hollywoodiano, lavorò a molte pellicole in qualità di arrangiatore e orchestratore. Complessivamente, nell'arco della carriera di David Tamkin a Hollywood si contano oltre ottanta film compresi fra il 1937 e il 1970. Egli fu tra l'altro l'orchestratore di numerose colonne sonore del celebre Dimitri Tiomkin.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Nativo di Eugene, Oregon, Henry L. Bettman fu virtuoso del violino, didatta e direttore per molti anni della Orpheum Theater Orchestra.

¹⁸⁵ Louis Kaufman (1905-1994) nato a Portland da immigrati ebrei rumeni, lavorò per il cinema di Hollywood, compresi alcuni film della Disney, mantenendo anche una costante attività come concertista classico; fu una figura di grande popolarità, in un'epoca di dialogo tra la cultura musicale di intrattenimento e la sfera classica negli Stati Uniti d'America.

¹⁸⁶ Pianista concertista e prolifico compositore, non vedente sin dalla nascita, Francis Richter era celebre per la sua eccezionale memoria musicale; si esibiva spesso in concerto, anche con star del canto.

¹⁸⁷ Dimitri Tiomkin (1894-1979) fu tra il 1941 e il 1968 il compositore di musiche originali per 13 film documentati ai quali lavorò Tamkin come orchestratore. Tra i più noti, *Meet John Doe* (1941), *It's a Wonderful Life* (1946) e *The Fall of the Roman Empire* (1964). Le qualifiche di David Tamkin presso la Universal erano "orchestrator" e "composer: stock music" ("stock music" è la musica di repertorio utilizzata nelle colonne sonore dei film). Il primo film a cui Tamkin lavorò (come compositore di "additional music") fu *The Riders of the Whistling Skull* (1939), regista Mack V. Wright; l'ultimo (come orchestratore non accreditato), *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), regia di Billy Wilder, nel quale il compositore accreditato, autore di musica originale, era Miklós Rózsa, che dirigeva anche la Royal Philharmonic Orchestra nella colonna sonora. Tra i molti titoli celebri in cui Tamkin fu impegnato come orchestratore: *All My Sons* (1948, musica originale di Leith Stevens) di Irving Reis, con Edward G. Robinson e Burt Lancaster; *Spartacus* (1960, musica originale di Alex North) di Stanley Kubrick, con Kirk Douglas e Laurence Olivier, *Cleopatra* (1963, musica originale di Alex North) di Joseph L. Mankiewicz,

Come è accaduto alle opere di altri compositori attivi a Hollywood e assunti dalle case cinematografiche per svolgere nel loro ambito un'attività professionale a regime pressoché impiegatizio, anche la produzione classica di Tamkin ha trovato difficoltà ad affermarsi presso editori e programmatori artistici, ed è di conseguenza rimasta scarsamente conosciuta.¹⁸⁸ Tra i lavori di maggior impegno compositivo di David Tamkin, è da segnalare una seconda opera a soggetto ebraico, ancora su libretto del fratello Alex, *The Blue Plum Tree: An American Folk Opera* (1959-1961),¹⁸⁹ ispirata alla storia biblica di Giacobbe e Esaù. Egli fu inoltre l'arrangiatore della versione orchestrale di *Stempenyu Suite* di Joseph Y. Achron (1886-1943), originariamente scritta per violino e pianoforte.¹⁹⁰ Notizie su David

con Elizabeth Taylor e Richard Burton. Altri noti compositori di Hollywood alle cui musiche originali David Tamkin lavorò in qualità di orchestratore furono Daniele Amfitheatrof e Jerry Goldsmith. Le più complete informazioni su questo argomento si trovano in IMDb, Internet Movie Database www.imdb.com.

¹⁸⁸ Uno tra i numerosi casi significativi a questo riguardo è quello del fiorentino Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968): egli fu impiegato a Hollywood dal 1940, presso la MGM e altri studi, dove pur ebbe un ruolo di molta maggior visibilità rispetto a Tamkin; tuttavia le sue innumerevoli composizioni classiche successive all'espatrio sono ancora in gran parte inedite. Un altro esempio interessante è offerto dal compositore olandese di nascita Richard Hageman (1881-1966), lungamente attivo a Hollywood, del quale viene principalmente ricordata la musica per celebri film di John Ford, che tuttavia fu principalmente direttore d'orchestra, didatta e autore di numerose composizioni classiche, tra cui squisiti songs per voce e pianoforte e l'opera *Caponsacchi*, dal dramma di Robert Browning ispirato a una tragedia secentesca italiana; *Caponsacchi* fu allestita in Germania nel 1932 e venne bandita dal nazismo, ma andò in scena al Metropolitan Opera House nel 1937, anch'essa scelta artistica veramente esotica all'epoca.

¹⁸⁹ Variante: *The Blue Plum Tree: An American Folklore Opera*. Come per il *Dybbuk*, anche le varie versioni manoscritte di *The Blue Plum Tree* (partitura orchestrale, spartito per canto e pianoforte, abbozzi e schizzi), tutte inedite, sono conservate presso gli Hans Moldenhauer Archives, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University. Gli Archivi conservano altresì i manoscritti autografi di altre composizioni ebraiche di Tamkin, come gli *Hebraic Sketches* per orchestra, e trascrizioni e arrangiamenti di opere di Joseph Achron, Dimitri Tiomkin e altri.

¹⁹⁰ *Stempenyu* era stato scritto da Achron nel 1918, come musica di scena per il dramma omonimo di Sholem Aleichem (1859-1916), a sua volta adattamento del romanzo dello stesso narratore e drammaturgo yiddish; la Suite venne composta nel 1930. Achron è inoltre autore delle musiche di scena per *Der Goylem* di H. [Halpern] Leivik (1886-1962), che nel 1921 fu anch'esso rappresentato da Habima. La tematica del Golem, di centrale importanza nel teatro yiddish, costituisce a sua volta un interessante campo di ricerca musicale, dati i numerosi adattamenti operistici e le musiche di scena su questo soggetto, tra cui ad esempio l'opera del compositore

e Alex Tamkin hanno iniziato soltanto in anni recenti a riemergere dall'oblio, grazie principalmente allo sviluppo delle risorse online dedicate ai musicisti ebrei attivi negli Stati Uniti d'America.¹⁹¹

Il *Dybbuk* dei Tamkin venne creato sulla stessa onda di entusiasmo per il dramma di An-Ski che ispirò Copland e Gershwin; alla teatralità di quel soggetto Alex e David Tamkin restarono indissolubilmente legati nella concezione stessa della loro opera. La vicenda del libretto segue fedelmente l'originale, con la specificità di un particolare: l'introduzione in scena di tre mimi per dar vita all'episodio di Rabbi Schmelke. Tale personaggio non esiste nella fonte originale se non indirettamente, nel racconto del Primo Batlon, dal quale apprendiamo come dinanzi al giudizio del Rabbi venga condotta una discussione tra un povero e un ricco.¹⁹²

L'invenzione del Rabbi Schmelke scenico (al quale si accompagnano altri due mimi nelle parti del povero e del ricco) ha un importante significato poetico e drammaturgico. Il personaggio appare in una pantomima, materializzazione visiva di una leggenda narrata dal Primo Batlon, nel contesto variopinto dei racconti discussi dai tre Batlonim e dagli studenti della yeshiva; caratteristiche minuziose di accento e recitazione sono suggerite nelle dettagliate didascalie in partitura, così da delineare un tocco immediato di colore etnico ed esotico «alla maniera ebraica».¹⁹³

statunitense di spettacoli di intrattenimento in yiddish Abraham Ellstein (1907-1963), scritta nel 1962 su libretto dello stesso Ellstein e della moglie, la drammaturga Sylvia Regan.

¹⁹¹ I documenti che consentono di conoscere David Tamkin come compositore classico sono l'edizione del *Dybbuk* presso Boosey & Hawkes (1985; v. nota 181 p. 111) e due incisioni dell'opera: la prima pressoché completa, su vinile, contenente la registrazione dal vivo effettuata alla New York City Opera nel 1951 (cf. in seguito e le note 212 pp. 127-128 e 214 p. 128); e la recente selezione contenuta nel CD *Jewish Operas*, Vol. I, Naxos - American Classics and Milken Archive - American Jewish Music, Naxos 8.559424, 2004, con note illustrative specialistiche di N.W. Levin. Si vedano anche le pagine successive di questo capitolo per una discussione dei documenti sonori. La scheda biografica di Levin dedicata a Tamkin nel Website del Milken Archive of Jewish Music (www.milkenarchive.org) costituisce la quasi totalità delle informazioni disponibili sul compositore.

¹⁹² S. An-Ski, *Der Dibbuk*, Atto I, Scena I. Alex Tamkin e David Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, Boosey & Hawkes, New York 1985, Atto I, 19-28. Cf. Peñalosa, *The Dybbuk*, 165 e nota 10, 244-245.

¹⁹³ La didascalia scenica sullo spartito recita: «Somewhat Hebraic. Amplify with loudspeaker if necessary. If so desired, the First Batlon may speak the following narration in a Hebraic manner» (A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, Atto I, 19).

Rabbi Schmelke, a poor man, and a rich man enter the stage and walk over to the table of the Batlonim. These three pantomimic figures are wrapped in shimmering garments, and as the lights waver over them, the appearance results in an ephemeral fantasia. No one is aware of these men: they are illusory (ibid.).

L'episodio si estende per oltre tre minuti di musica e segna indelebilmente *The Dybbuk* fin dalla prima scena dell'Atto I. Il richiamo a narrazioni fantastiche intende rievocare racconti tradizionali simili a quelli da cui il dramma di An-Ski originariamente aveva preso forma; il libretto di Alex Tamkin offre lo spunto per un'azione scenica che volge lo sguardo verso il mondo illusorio delle apparizioni, che qui si manifesta nello «scintillio delle vesti», nel «miraggio effimero» prodotto dal tremolio delle luci di palcoscenico. La pantomima visualizza un racconto recitato; proprio laddove più introduce un concepimento originale che si distanzia dalle sue fonti, essa costituisce sì un efficace richiamo al paesaggio poetico pittoresco e remoto evocato dal dramma di An-Ski, ma anche alle mute allucinazioni dell'arte espressionista; si pone quindi come volontà di ricostruzione e recupero della messinscena del dramma e in tal senso imprime un forte segno di identità sull'opera dei Tamkin. L'apertura del "music drama" afferma un genere musicale che lascia il primato all'aspetto teatrale e che impiega risorse musicali al servizio di un esotismo drammaturgico piuttosto che strettamente musicale.

Pantomime: Rabbi Schmelke, a poor man, and a rich man enter the stage and walk over to the table of the Batlonim. These three pantomimic figures are wrapped in shimmering garments, and as the lights waver over them, the appearance results in an ephemeral fantasia. No one is aware of these men: they are illusory.

(Somewhat Hebrew) (Amplify with loud speaker if necessary)

To Rab-bi Schmel-ke came a dis-pute be-

Allegro vivo e scherzando (in uno) (♩=112)

pp 70 77 78 79 100 101 102 103

If so desired the First Batlon may speak the following narration in a Hebrew manner

Figg. 46-48 (pp. seguenti) - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, pp. 19-21; Atto I, Pantomime: «Rabbi Schmelke, a poor man and a rich man» (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

158. *tween a poor man — and a rich man who was on terms of friendship — with the*

King. *had be-fore whom in con-se-quence —*

En-tyne from - dead — Rab. bi Schmel-ke heard both sides

120 121 122 123 124 125 126 127

[The rich man folds his arms and gazes about with scorn and a certain degree of condescension]

[Rabbi Schmelke with his right hand on the table listens to both men who go through the motions of moving their lips, of glancing at one another, of interrupting one another. He then nods his head in favor of the poor man.]

of the case, 76 And then — gave his ver-dict — by which the

(strings continue same figure) (131) (132) (133) (134) (135)

[The rich man waves his arms about, bangs noisily on the table with his fist and then bangs his arms from left to right of the Rabbi's face as if brushing aside the decision. The Rabbi is passive; then, pointing to the rich man, moves his lips.]

poor man won. The rich man was sit-rone

V.S.

Le variegata luminosità dei fiati nella pantomima, che con finezza di strumentazione si rifrangono attorno allo *Sprechgesang* narrante del Primo Batlon, raccontano il baluginare di quella «ephemeral fantasia» in un'inquietante giostra, girotondo sarcastico e macabro.

A dimostrare la supremazia della messinscena nel “music drama” *The Dybbuk*, la Pantomima (illusione narrativa nell'illusione scenica) si conclude bruscamente con il ritorno alla “realtà”, in una situazione quasi pirandelliana di teatro nel teatro¹⁹⁴ in cui gli attori, finita di recitare la loro parte, se ne escono con disinvoltura, come esposto nel vero e proprio copione in didascalia:

The rich man rises from the floor, brushes his clothes, allows the Rabbi and the poor man to precede him as they all leave the stage.¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Six Characters in Search of an Author* era all'epoca già molto noto negli Stati Uniti: debuttò a Broadway nel 1922 e venne successivamente ripreso nel 1924 e nel 1931.

¹⁹⁵ Didascalia scenica in A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, Atto I, 28.

Rall. e dimen.

1st B.

ad lib.

senza misura

quasi falsetto (In a pitying manner)

Rab-bi —, for-give me —. I'll do as you com-

223

p

dim. al pp

(The rich man rises from the floor, brushes his clothes, allows the Rabbi and the poor man to precede him as they all leave the stage.)

1st B.

mand —, on - ly call off your ser-pent. "

3rd B.

Third Batlon

Ha! Ha! Ha!

20 Andantino comodo e poco burlesco (not too slow)

224

225

Fig. 49 - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, p. 28; Atto I, conclusione *Pantomime*; i tre Batlonim riprendono la loro discussione
(© Boosey & Hawkes, New York 1985).

Le didascalie di regia nello spartito sono eccezionalmente frequenti e dettagliate, con forti implicazioni drammatiche; esse costituiscono un'autentica sceneggiatura alla maniera teatrale, e orientano l'attenzione verso una visualità o lettura che offrano costante sostegno alla musica. In questo senso "music drama" è anche la nozione esotica della parola, tanto più misteriosa quanto più radicata nel teatro e nel suo potere di evocazione. Ne è un esempio eloquente la scena della danza di Leah con la macabra vecchia, tra la folla dei reietti.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Id., Atto II, 210.

(They are let in the mob for a moment.)

We dance — to lost — souls, You must — dance with me

829 830 831 832

833 834 835 836

837 838 839 840

Violin, Violoncello and Contrabasso

Soprano
Where is — the Bride?

Alto
Where is — the Bride?

Tenor
Where is — the Bride?

Baritone & Bass
Where is — the Bride?

(The Old Woman and Leah are seen whirling at a maddening pace. The Beggars, too, are whirling in a frenzy, wilder, wilder. Then Leah escapes the clutches of the Old Woman and staggers away. Gittel and Hassen run to her aid. Menasha carries a cloth over his outstretched hands and craves to wash to save her face. The Messenger comes out of the courtyard.)

Fig. 50 - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, p. 210; Atto II; danza di Leah con la vecchia e i mendicanti (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

Vari episodi del *Dybbuk* dei fratelli Tamkin rivelano caratteri distintivi della drammaturgia: ad esempio, i gruppi di mendicanti assumono in quest'opera un rilievo maggiore che in altri adattamenti musicali del lavoro di An-Ski; inoltre, il confronto tra Sender e lo spirito di Nissan è declamato e non cantato, tranne il verdetto finale. Simili aspetti concorrono a confermare la natura teatrale ancor prima che musicale del *Dybbuk*. Punti salienti nella teatralità e nella musica dell'opera sono i finali di atto, in

particolare il Finale dell'Atto II (manifestazione del Dibbuk)¹⁹⁷ e il Finale dell'Atto III (conclusione del "music drama").¹⁹⁸

La manifestazione del Dibbuk, annunciata dal Messaggero nel finale dell'Atto II, trova la sua efficacia espressiva nel declamato e termina nel parlato vero e proprio: «Into the Bride has entered... a Dybbuk!». Il termine "Dybbuk"¹⁹⁹ produce una prolungata battuta di incisiva pausa, che la didascalia descrive: «A deadly, frozen silence».²⁰⁰ Il *Presto* dell'orchestra, attraversati violenti contrasti dinamici, si blocca sulla pausa medesima, prima che il Messaggero pronunzi la parola "Dybbuk", nome che è dunque già immerso nel ferale silenzio.²⁰¹

The image shows a page from a vocal score for the finale of Act II of *The Dybbuk*. It features three staves. The top staff is for the Messenger (Mess.), the middle for the Messenger (Mess.), and the bottom for the Messenger (Mess.). The music is in G major and 2/4 time. The score includes measures 892-903. Measure 892 is marked with a circled number 892. Measure 893 is marked with a circled number 893. Measure 894 is marked with a circled number 894. Measure 895 is marked with a circled number 895. Measure 896 is marked with a circled number 896. Measure 897 is marked with a circled number 897. Measure 898 is marked with a circled number 898. Measure 899 is marked with a circled number 899. Measure 900 is marked with a circled number 900. Measure 901 is marked with a circled number 901. Measure 902 is marked with a circled number 902. Measure 903 is marked with a circled number 903. The text "(He straightens up)" is written above measure 895. The text "Presto (in uno)" is written above measure 895. The text "Parlants" is written above measure 901. The text "In - to the Bride" is written below measure 897. The text "has en - tered" is written below measure 899. The text "Dybbuk!!!" is written below measure 902. The text "(A deadly, frozen silence. The Diggers stop slowly backward away from Leah, and drop their white kerchiefs which flutter to the ground as the curtain falls.)" is written below measure 903. The text "End of Act II" is written at the bottom right.

Fig. 51 - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, p. 215; finale Atto II; manifestazione del Dibbuk (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

¹⁹⁷ Id., Atto II, 215.

¹⁹⁸ Id., Atto III, 270-276.

¹⁹⁹ Id., Atto II, 215, mis. 902.

²⁰⁰ Id., Atto II, 215, mis. 903.

²⁰¹ Id., Atto II, 215, mis. 901.

Il finale dell'opera si avvia da «I feel so strange» di Leah,²⁰² per trascorrere nel canto *Shir Hashirim* di Channon,²⁰³ che si distingue nella partitura di David Tamkin, caratterizzata da generale assenza dell'elemento melodico. *Shir Hashirim* non è comunque una citazione di melodia tradizionale, né contiene riferimenti al folklore musicale, così rientrando nella già osservata tendenza stilistica del “music drama”:

The image shows a page from a vocal score for David Tamkin's *The Dybbuk*. It contains three systems of music. The first system is for Leah, with the tempo marking "Lento espressivo". The second system is for Channon, with the tempo marking "Lento espressivo" and the instruction "Voice of Channon". The third system is for Chayim, with the tempo marking "Meno e piangendo". The score includes vocal lines and piano accompaniment with measure numbers 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, and 657. The lyrics are in English and Hebrew.

Figg. 52-53 (p. seguente) - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, pp. 271-272; finale Atto III; Channon, *Shir Hashirim* (© Boosey & Hawkes, New York 1985).

²⁰² Id., Atto III, 270.

²⁰³ Id., Atto III, 270-276; *Shir Hashirim*, 271-272.

Shir Hashirim, Song of Songs,
 Song of Love, Hashirim.
 O my bride, come unto me!
 Raise my soul in glory,
 Blessed be our love.
 Shir Hashirim, Song of Songs.

Come le didascalie di regia sono particolareggiate nello spartito del *Dybbuk* di Tamkin, allo stesso modo anche il canto è principalmente declamazione scenica di un testo intonato, ulteriore caratteristica che rafforza l'identità di teatro per musica. L'episodio conclusivo²⁰⁴ esplode con il grido di Leah, la quale pronunzia il nome dell'amato e muore; dalla sua morte si apre l'*Andante mistico* che conduce al momento culminante, affidato allo Sprechgesang e alla Sprechstimme del Messaggero, il quale solennemente pronunzia *Mipnej-ma?*, mentre la scena viene avvolta da tenebre sempre più profonde.²⁰⁵ I versi memorabili, nel silenzio, suonano qui

²⁰⁴ Id., Atto III, 274-276.

²⁰⁵ Id., Atto III, 274. Queste le azioni di Leah descritte in partitura: «starts to tremble and becomes more and more frightened» (p. 274, mis. 660); «arises from sofa» (mis. 661); «Shrieks» («Channon!»); «Falls dead» (mis. 662); l'*Andante mistico* ha inizio alla mis. 663.

privi di effetti che non siano quelli teatrali originali: è il supremo colpo di scena dell'opera sul tema delle antinomie mistiche e della coincidenza degli opposti, ma Tamkin sottrae al dramma di An-Ski persino la memoria della sua melodia per eccellenza, il canto *Mipnej-ma?*, ispirazione primaria del *Dibbuk*.

Why? From Highest Height
To deepest depth below
Has the soul fallen.
The fall contains the Resurrection.

MESSENGER

MESSENGER ARISES AND WALKS OVER TO LEAH - AND GAZES DOWN AT THE BODY OF LEAH -

STAGE BECOMES DARKER AND DARKER

668

669

Più Mosso (Piaissimo)

Why? From Highest Height, - TO

670

pp

671

672

pp

Figg. 54-55 (p. seguente) - A. e D. Tamkin, *The Dybbuk*, Vocal Score, pp. 275-276; finale Atto III; Messaggero, *Mipnej-mah?* (*Why? From Highest Height...*)
(© Boosey & Hawkes, New York 1985).

The image shows a handwritten musical score for 'The Dybbuk'. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'MESSENGER' and contains three measures of music with lyrics: 'DEEP-EST DEPTH - BE - LOW HAS THE SOUL FAL - LEN -'. The second system is labeled 'MESSENGER' and 'CURTAIN' and contains two measures of music with lyrics: 'THE FALL CONTAINS THE RESURRECTION'. The score is written in a handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'ppp'.

Nei Preludi e Interludi del *Dybbuk*²⁰⁶ si riscontra l'influenza del *tone poem*, il poema sinfonico dal descrittivismo impressionista, che evoca l'immagine o ad essa si accompagna come fosse una colonna sonora; il genere viveva all'epoca una stagione di grande popolarità.

David Tamkin è un orchestratore persuasivo che frequentemente impiega con maestria armonie impressionistiche. Ma soprattutto, e in solo apparente contraddizione con tale tendenza, il giovane Tamkin, come molti compositori attivi all'inizio degli anni Trenta, avvertì il fascino della atonalità libera della prima fase di Arnold Schönberg. Fa infatti uso costante nel suo *Dybbuk*, specialmente nel I Atto, di Sprechstimme e di intonazione su note ripetute. L'analisi della partitura e dello stile che sembra frequentemente rendere omaggio a Schönberg, conferma come l'intento di David e Alex Tamkin sia stato soprattutto quello di creare un teatro cantato (talora persino un dramma espressionista), come del resto è già formulato chiaramente nel titolo e nella definizione dell'opera: *The Dybbuk: Music Drama in Three Acts*.

²⁰⁶ Molto significativo per esempio il Preludio al III Atto (pp. 216-220): Act III: Prelude (*Moderato con languore – Agitato – Poco a poco agitando e crescendo – Molto agitato – Assai allegro – Ritardando a poco a poco – Lento*); in apertura di scena, al concludersi delle preghiere serali, avviene l'ingresso di Rabbi Azrael.

The Dybbuk si pone intenzionalmente come teatro musicale del Novecento, senza volersi collocare nella tradizione operistica. Un esempio significativo di questo suo carattere è fornito dalla scena dell'esorcismo nell'Atto III, ove Tamkin non ritualizza l'accadimento drammatico in forma musicale. Eppure, An-Ski aveva già guidato la mano di ogni futuro compositore, contrassegnando ciascuna delle tre sezioni dell'esorcismo con i richiami dello shofar. Invece, nel "music drama" l'episodio si risolve in una declamazione alternata tra il Dibbuk e Rabbi Azrael. Tamkin non sottolinea né coglie occasioni 'operistiche' come quella qui chiaramente definita.

Il "music drama" *The Dybbuk* rimase lungamente ineseguito e subì varie vicissitudini; così risulta dall'articolo apparso sul *Time Magazine* del 15 ottobre 1951, per recensire la prima newyorkese dell'opera nella sua versione originale completa:

Two Oregon-born brothers, Alex and David Tamkin, finished an operatic version in 1933. Met Conductor Artur Bodanzky²⁰⁷ saw it and liked it, but died before he could get it produced. Over the years, *The Dybbuk* inhabited several other composers, among them Hollywood's Dimitri Tiomkin. Two years ago, excerpts from the Tamkin work were presented in Portland, Ore. Last season the New York City Opera scheduled a production, but postponed it "for economy". Last week the Tamkin *Dybbuk* finally found fulfillment, and Manhattan's City Center Theater was packed for the world première. ... Alex Tamkin stayed close to the theme of Ansky's tragedy for his English libretto, produced what the brothers call "a story of Romeo and Juliet set forth [elaborata, espressa] in ... cabalistic symbolism [Segue il resoconto della vicenda del *Dybbuk*]. The *Dybbuk* of Russian Playwright S. Ansky has been an international stage classic for 30 years. A lot of people were sure it would make first-class opera, but all attempts seemed to end in failure. The New York City Opera atoned for its delay with a brilliant production. With fine dramatic performances by Soprano Patricia Neway (*The Consul*) and Tenor Robert Rounseville (*Tales of Hoffmann*), *The Dybbuk* was well worth the 18-year wait.²⁰⁸

Come apprendiamo da questo articolo, mentre l'opera completa non trovava ancora il proprio spazio sulle scene, con il passare degli anni il compositore decise di estrarne nel frattempo alcune sezioni e di rielaborarle in una Suite in otto movimenti per tenore ed orchestra. Gli episodi strumentali della Suite da concerto sono per la maggior parte ricavati da scene del "music drama", ma Tamkin creò anche musica originale per

²⁰⁷ Artur Bozanzky (o Bodzansky, 1877-1939), direttore d'orchestra ebreo austriaco, negli Stati Uniti dal 1915; lavorò per molti anni al Metropolitan Opera House e inoltre diresse la New York Philharmonic.

²⁰⁸ "Music: *The Dybbuk*", *Time Magazine*, 15 ottobre 1951.

l'esecuzione concertistica del *Dybbuk*. Ad esempio, il primo movimento della Suite, *Wedding Chorus*, è una rielaborazione della scena della festa nuziale dell'opera; il secondo movimento della Suite, *Under the Earth's Surface*, è tratto dal I Atto del "music drama"; il quinto movimento corrisponde al Preludio dell'Atto II; il settimo movimento è la *Dance of the Beggars* dal II Atto dell'opera.

La Suite da concerto si conclude con *The Song of Israel*, non presente nella versione operistica e scritto successivamente ad essa. Questo episodio costituisce un esempio interessante di impiego nazionalistico della musica: *Shir Hashirim* intonato da Channon verso la fine del III Atto dell'opera acquista il significato di amore divino per Israele; per giunta, il testo, scritto da Jack Brooks, che in quegli anni lavorava per la Universal a Hollywood, è mirato all'attesa della creazione dello Stato di Israele come richiamo alla Terra Promessa.

All'epoca dell'esecuzione della Suite nel 1949, il 14 maggio 1948 era molto recente e il testo fu persino alterato per esprimere l'avvenuta conquista della terra, anziché l'attesa di essa.²⁰⁹ Questa versione del *Dybbuk* venne eseguita a Portland, Oregon, nel 1949.²¹⁰ È proprio ad essa che fa infatti riferimento la recensione apparsa su «Time Magazine» il 15 ottobre 1951, successivamente all'allestimento newyorkese dell'opera.²¹¹ Tale centralità del tema nazionalistico di Israele non avrebbe potuto assumere altrettanta importanza nel complesso del "music drama", composto molti anni prima, in circostanze politiche e culturali differenti, e sotto l'impulso di una diversa ispirazione. Dunque più versioni si sovrapposero e si intersecarono durante la lunga attesa di un allestimento completo del "music drama" dei fratelli Tamkin.

Come menzionato nella recensione di *Time Magazine*, allorché l'esecuzione completa in forma scenica del *Dybbuk* originale di Alex e David Tamkin, quale era stato composto all'inizio degli anni Trenta, ebbe luogo infine a New York (The City Center, su iniziativa della New York City Opera Company, il 4 ottobre 1951),²¹² ad esibirsi nelle parti dei pro-

²⁰⁹ Questa la prima strofa di *Song of Israel* nel nuovo testo di Jack Brooks: «Shir hashirim, Song of Songs, song of Israel my homeland. / Israel, land of sorrow, watching, waiting, hoping, praying to be free. / Israel shall be their home. / Shir hashirim, Song of Songs; / Song of Israel my homeland».

²¹⁰ L'esecuzione della Suite *The Dybbuk* fu affidata al tenore Jan Peerce; The Portland Symphony Orchestra era diretta da Werner Janssen.

²¹¹ Cf. il testo dell'articolo del *Time Magazine* precedentemente riportato.

²¹² Direttore Joseph Rosenstock, regia Irving Pichel, coreografia Sophie Maslow, scene Mstislav Dobujinsky, costumi Ruth Morley. I principali interpreti vocali erano: il tenore Robert Rounseville (*Channon*), il soprano Patricia Neway (*Leah*), i baritoni Lawrence Winters (*The Messenger*) e Mack Harrell (*Rabbi Azrael*), il basso Carlton Gauld (*Sender*). L'intero cast è stampato all'inizio dello spartito per voce e

tagonisti furono il tenore Robert Rounseville e il soprano Patricia Neway, artisti molto noti e apprezzati come interpreti della musica americana contemporanea; l'allestimento suscitò viva attenzione critica e ricevette numerose altre recensioni.²¹³ Di quell'evento resta una rara incisione discografica d'epoca su vinile, contenente la registrazione dal vivo dello spettacolo.²¹⁴

Colpisce la differenza di livello espressivo e di concezione artistica tra l'opera originale integrale (1928-1933) testimoniata dallo spartito (fedele alla stesura ultimata nel 1933) e dall'incisione discografica su vinile (1951, prima esecuzione completa), e una moderna incisione della Suite (composta e arrangiata nel 1949) su CD Naxos (2004).²¹⁵ Il compact disc

pianoforte, Boosey & Hawkes, New York 1985. Direttore artistico e musicale della New York City Opera Company at the City Center era Laszlo Halasz. Cf. nota 214 per informazioni più complete sui nomi degli interpreti.

²¹³ Oltre a "Music: The Dybbuk", cit.; cf. *New York Times*, 5 ottobre 1951, 23; *Opera 2* (5 dicembre 1951) 704-705; Ch. Vinaver, "On the Horizon: The Dybbuk as Opera", *Commentary* (novembre 1951) 484-486.

²¹⁴ Personaggi e interpreti: Robert Rounseville (*Channon*); Patricia Neway (*Leah*); Lawrence Winters (*The Messenger*); Mack Harrell (*Rabbi Azrael*); Emile Renan (*Meyer*); Carlton Gauld (*Sender*); Arthur Newman (*Chennoch*); Frances Bible (*Frade*); Eunice Alberts (*Elderly Woman*); Shirley Russell (*Gittel*); Edith Evans (*Bassia*); Nathaniel Sprinzena (*First Batlon*); Richard Wentworth (*Second Batlon*); Michael Pollock (*Third Batlon*); Armand Harkless (*Menashe*); Luigi Vellucci (*Rabbi Mendel*); Keith Kaldenberg (*Asher*); Joseph Gifford (*Rabbi Schmélke*); John Fealy (*A Poor Man*); Donald McKayle (*A Rich Man*); Arthur Newman (*Michoel*); Nathaniel Sprinzena (*First Chassid*); Luigi Vellucci (*Second Chassid*); Emile Renan (*Third Chassid*); Michael Pollock (*A Wedding Guest*); Carroll Taussig (*The Old Woman*); Earl James (*Nachmon*). Coro e Orchestra New York City Opera, dir. Joseph Rosenstock. Registrazione: 4 ottobre 1951, New York, City Opera, City Center. Phoenix IX (LP 33 mono, U.S.A.; 2 dischi); Omega Opera Archive, 653 aut 859 (CD mono, ricostruzione tecnica digitale; 2 dischi). Questa incisione storica, sinora nota quasi esclusivamente ai collezionisti, nel 2012 è stata integralmente pubblicata su www.youtube.com, dov'è tuttora ascoltabile.

²¹⁵ *Jewish Operas*, Volume I: Scenes from *The Golem* by Abraham Ellstein, *Chelm* by Robert Strassburg, *The Dybbuk* by David Tamkin; Soloists and Ensemble conducted by Kenneth Kiesler, Paul Hostetter, Stephen Gunzenhauser; Naxos American Classics – Milken Archive, American Jewish Music; Naxos 8.559424, 2004. Contenuto del CD Naxos: 1. *Lord of the Earth*, dall'Atto I (5'11"); 2. *Wedding Music* (1'37"; N. 1 della Suite, con il titolo di *Wedding Chorus*), rielaborazione della scena della festa nuziale dell'opera, Atto II; 3. *Under the Earth's Surface* (2'31"; n. 2 della Suite), dall'Atto I dell'opera; 4. *Prelude to Act II* (3'6"; n. 5 della Suite); 5. *Dance of the Beggars* (2'7"; n. 7 della Suite); 6. *The Song of Israel* (6'4"; n. 8 della Suite); basato su *Shir Hashirim* (cantato da Channon), fine II Atto dell'opera; testo di Jack Brooks.

presenta di fatto un programma che sotto il titolo «David Tamkin (1906-75) – *The Dybbuk* (1951)» non ha che un vago rapporto con frammenti del “music drama”, del quale peraltro soprattutto non restituisce né suggerisce l'identità.

La vicenda esecutiva del *Dybbuk* di Alex e David Tamkin ne esprime dunque lo sviluppo creativo, parallelo agli eventi storici che hanno caratterizzato il lungo tempo intercorso dalla composizione dell'opera ad oggi. Le registrazioni disponibili, se considerate con attenzione, ci rendono chiara testimonianza di questa serie di mutamenti, di un ripetuto adeguarsi alle epoche, alle tendenze culturali. I due documenti sonori esistenti hanno tra loro un rapporto di alterità, eppure entrambi raffigurano questa stessa opera e la sua lunga genesi.

L'orchestrazione viva e palpitante di David Tamkin, che lo rivela articolato illustratore di immagini e movimento scenico attraverso il suono, un'arte che si nutre di ispirazione teatrale e cinematografica (negli anni Trenta riferita al cinema sonoro delle origini) e che già caratterizza il “music drama” *The Dybbuk*, viene accentuata dall'intento politico di cui è animata la Suite del 1949. In tale rielaborazione del dopoguerra si avverte anche la maturazione di un compositore a Hollywood, e si coglie come sia cambiato, dopo oltre un decennio di orchestrazioni per il cinema, lo stile di un giovane allora venticinquenne formatosi nello studio della musica europea moderna ed entusiasmato per uno spettacolo straordinario.

La più spiccata cantabilità, l'attitudine divulgativa, l'eloquenza del finale su testo di Jack Brooks, fanno della Suite un episodio di veemente musica hollywoodiana qui impiegata a fini patriottici celebrativi, lontanissima ormai nella poetica e nello stile dal “music drama” che il giovane Tamkin aveva completato nel 1933. A questa percezione concorre infine in notevole misura anche la stessa proposta discografica, entro la serie Naxos American Classics, il cui intento è quello di sottolineare l'appartenenza culturale, etnica e politica del *Dybbuk* di Alex e David Tamkin.

Nel documento sonoro moderno di *The Dybbuk*, l'esotismo del soggetto e della sua realizzazione per il teatro musicale statunitense degli anni Trenta è un'ormai pallida eco divulgativa della scena allusiva e spettrale che Tamkin aveva costruito evitando l'impiego di fonti musicali tradizionali, proprio al fine di liberare il dramma dai rischi retorici di un vago folclore e per concentrarsi sull'essenza della teatralità come arte della moderna comunicazione cosmopolita.

Al punto d'incontro tra gli esotismi del poema sinfonico sapientemente orchestrato e quelli del dramma espressionista su soggetto misterioso e lontano, il *Dybbuk* di Alex e David Tamkin ha simbolizzato contenuti musicali e culturali che mutano nel tempo e a tale trasformazione è stato adattato nel corso della sua storia esecutiva, rara e discontinua.

Il film musicale in yiddish di Michał Waszyński

In chiusura della nostra indagine su un nucleo di realizzazioni musicali del soggetto del Dibbuk negli anni Venti e Trenta, dedicheremo uno sguardo alla cospicua e rilevante presenza musicale nel film polacco in yiddish *Der Dibek*,²¹⁶ diretto da Michał Waszyński (1904-1965)²¹⁷ e prodotto nel periodo di massima fioritura del cinema yiddish precedentemente all'invasione nazista della Polonia. Le riprese ebbero luogo nella primavera del 1937 e la pellicola debuttò il 25 settembre dello stesso anno al Cinema Sfinks di Varsavia, dove rimase in proiezione per tre mesi. La notorietà del soggetto anche in ambiente non ebraico attrasse un vasto pubblico.²¹⁸ Una delle principali ragioni del successo era da individuare nella musica, che tuttavia contribuì in misura fondamentale anche alle valutazioni ambivalenti della critica, divisa tra l'esaltazione della grande potenza espressiva del film e il biasimo verso una presunta romanticizzazione del pathos.²¹⁹

L'arrangiamento cinematografico della trama obbedisce a ragioni di comprensibilità ed è arricchito da un antefatto: esso spiega la promessa tra i due amici Sender e Nissan, che da Sender verrà infranta. Anche tale introduzione, oltre all'intera vicenda che segue, è già pienamente pervasa di musica, sia in stile folcloristico-popolare che liturgico.

²¹⁶ *Der Dibek*; durata: 123'; 16 mm., 35 mm.; Polonia 1937, restaurato, DVD The National Center for Jewish Film, 1989; in lingua yiddish. Regia: Michał Waszyński; coreografia: Judith Berg; colonna sonora: Henekh [Henokh/Chanoach/Henryk] Kon (1898-1972); canti liturgici intonati dal cantore Gershon Sirota (1874-1943); distribuzione: Cinetex (Contemporary Films) - Joseph Seiden; produzione: Irving Geist; interpreti: Leon Liebgold, A. Samberg, Moshe Lipman, Lili (Lily) Liliana, G. Lemberger, Ajzyk Damberg, Alexander Markevsky, M. Messinger, Max Bozyk, Abraham Morevsky, Dina Halpern (Diana Haljpern), Samuel Landau, S. Bronecki, Z. Katz, A. Kurtz, D. Lederman.

²¹⁷ Prolifico regista e produttore, Michał Waszyński era un ebreo nativo dell'Ucraina; convertitosi al cattolicesimo, fu attivo a Varsavia, quindi Berlino, dove fu assistente di Murnau, e successivamente in Russia e in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale.

²¹⁸ Per informazioni sulla recezione del *Dibek*, cf. J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, Darmouth College Press, Waltham MA 1992, 2010², 282-283. Il film fu accolto con successo, ma ricevette anche critiche negative, sia in Polonia che negli Stati Uniti, dove venne proiettato a New York sin dal 27 gennaio 1938; le disapprovazioni si caricarono di una accesa retorica dai significati antisemiti.

²¹⁹ Cf. Hoberman, *Bridge of Light*, 284.

La tipologia di uso e finalità della musica nel film *Der Dibek* è variamente articolata. La melodia sovente accompagna o sottolinea la situazione e l'azione, in una maniera stabilitasi con l'avvento del sonoro (che incorporava la musica d'azione sino ad allora prodotta dal vivo nelle sale di proiezione) e che negli anni Trenta raggiunse la maturazione di modalità successivamente rimaste a caratterizzare la colonna sonora. Questo si verifica ad esempio nel caso dell'episodio sinfonico descrittivo durante il bagno rituale di Chonon, culminante nell'invocazione del nome di Satana.²²⁰

In altri casi, il "numero chiuso" serve più teatralmente da stacco narrativo con valenza rituale, come l'intonazione di *Shir Hashirim* di Nissen su richiesta di Reb Ezriel.²²¹



Fig. 56 - Michał Waszyński, *Der Dibek*: *Shir Hashirim*; Nissen intona il canto.

²²⁰ Da 42'20" a 43'24" del DVD (d'ora in poi, sempre secondo la citata edizione del National Center for Jewish Film).

²²¹ Da 13'36" a 15'43".



Fig. 57 - Waszyński, *Der Dibek: Shir Hashirim*; in ascolto del canto e in contemplazione della città antica.

Un'ulteriore applicazione del “numero chiuso” musicale nel film *Der Dibek* quale stacco narrativo impiega un carattere popolaresco, esemplificato nella canzone del carrettiere, che ha rilievo autonomo e protagonista nella breve scena in cui si svolge, e crea diversione entro la tesa vicenda di Reb Sender in cerca di un marito ricco per la figlia Leah.²²² Ancora a questa categoria spetta la triste canzone di Leah sulla partenza dell'amato, mentre Chonon è effettivamente in partenza dal villaggio, sapendosi rifiutato dalla famiglia della fanciulla a causa della sua povertà.²²³

La medesima melodia della partenza si ode nuovamente in arrangiamento strumentale oltre la metà del film, durante il cammino (autentico viaggio spirituale e pellegrinaggio) di Leyele verso la tomba della madre, sullo sfondo del borgo antico, prima che il matrimonio della giovane sia consacrato. In questo caso il tema del viaggio – di cui il ricordo dei versi si fa portatore – qui lacrimevole nel timbro del violino (quale sostituto della voce femminile), si carica delle reminiscenze di antiche leggende di morte.²²⁴

²²² Da 37'15" a 38'4".

²²³ Da 50'6" a 51'25".

²²⁴ Da 1h10'30" a 1h11'7".



Figg. 58-59 - Waszyński, *Der Dibek*: canto della partenza dell'amato:

- 1) Chonon si mette tristemente in cammino per il suo viaggio;
- 2) ripetizione della melodia della partenza dell'amato in arrangiamento strumentale, durante il "viaggio" di Leah verso la tomba della madre.

In altra tipologia di presenza melodica, la musica liturgica accompagna in sfondo un'azione che le fa da violento contrasto, come nel caso dei canti sinagogali, allorché Chonon si rivolge ai libri proibiti per trovare una risposta al suo sentirsi escluso dalla società di colei che ama; la musica commenta la sua visione peccaminosa ed esaltata di trasmutazione alchemica.²²⁵ Allo stesso modo, il differente arrangiamento di *Shir Hashirim* cantato da Chonon in qualità di solista, con il sostegno vocale del coro di fanciulli e studenti allievi della Yeshiva – dopo la sua decisione di perseguire la visione alchemica di coincidenza degli opposti del bene e del male, e che prelude al nuovo incontro dei due giovani – esercita un contrasto fortissimo e denso di cupi presagi. La melodia dell'amore puro risulta qui dalla scelta consapevole del personaggio, di non differenziare il sommo bene dal male più profondo; e l'entusiasmo mistico prodotto dal canto compie di fatto il tragico destino del protagonista.²²⁶



Fig. 60 - Waszyński, *Der Dibek*: *Shir Hashirim* cantato da Chonon.

²²⁵ Da 39'48" a 41'45".

²²⁶ Da 54'15" a 56'44", con ripresa corale da 57'20" sino a 57'42" e immediata intonazione di Leah in casa, da 57'43" a 58'11", che prepara con grande efficacia musicale uno dei culmini dell'azione: la rivelazione a Sender che Chonon non è altri che il figlio del suo amico Nissen, cui fu un tempo legata la promessa di fedeltà; il canto viene infatti riconosciuto come quello una volta intonato dallo stesso Nissen per Reb Ezriel.

Innumerevoli sono gli echi musicali e letterari legati all'immaginazione romantica percepibili in alcuni episodi musicali del film. La tematica del viaggio e del *Wanderer*, intrecciata ad elementi del mito faustiano – con cui quello del *Dibbuk* anche in questo caso si rivela legato attraverso riconoscibili analogie – è evocata nella stessa triste canzone della partenza dell'amato, che Leyele intona mentre è intenta a cucire con due amiche.



Fig. 61 - Waszyński, *Der Dibek*: canzone della partenza dell'amato; Leah intona il canto.

La strofa del testo recita:

Viaggia un carro attraverso la foresta mentre fiorisce la terra.
Con il volto contro il muro nella sua stanza siede la fanciulla.
“Dimmi, giovinetta, la tua pena. Qual è la ragione del tuo pianto?”
“Piango per colui che è partito e che forse non tornerà mai più”.

La figura della semplice fanciulla tormentata dall'amore, che con melodia in forma strofica piange sul suo lavoro femminile mentre l'uomo persegue il fatale svelamento della trascendenza, è accompagnata da lam-

pi di reminiscenze liederistiche, in primo luogo *Gretchen am Spinnrade*,²²⁷ qui trasferite in un contesto che infatti è soltanto in parte folcloristico.

Allo stesso modo, la sequenza della “danza macabra” si rivela come una delle molteplici varianti di *Der Tod und das Mädchen*: Leyele in abito da sposa danza con la morte che assume i tratti dell’amato e alla quale la fanciulla, prima atterrita, si abbandona infine estatica.



Figg. 62-66 (pp. seguenti) - Waszyński, *Der Dibek*: danza di Leah con la Morte.

²²⁷ *Gretchen am Spinnrade*, Lied con musica di Franz Schubert (1814) su versi di Goethe. Circa *Der Tod und das Mädchen*, un significativo riferimento musicale è ancora al Lied di Franz Schubert, composto nel 1817 su versi di Matthias Claudius, che tocca una vetta dell’immaginazione romantica.







Fig. 67 - Waszyński, *Der Dibek*: danza di Leah con la Morte, finale.

In questa trama di risonanze musicali del film, l'immaginario romantico ancora una volta si manifesta come la forza motrice della ricerca etnomusicologica delle origini, al cui esito An-Ski e Engel attinsero per creare *Der Dybuk* e le sue musiche di scena. Nell'intreccio delle successive derivazioni e applicazioni di queste tematiche, il film di Michał Waszyński rappresenta una divulgazione grandemente espressiva, equidistante da folclore, teatro di intrattenimento e consapevolezza della tragedia.

È significativo che la musica, dopo una costante presenza, sia quasi del tutto assente nella mezz'ora finale del *Dibek*,²²⁸ un quarto della durata totale della pellicola, ove le uniche parvenze sonore sono il perdurante fischio cupo del vento, il declamato dell'invocazione al defunto Nissen da parte di Reb Ezriel²²⁹ e il suono degli shofar al culmine della scena dell'esorcismo.²³⁰



Figg. 68-70 (alla p. seguente) - Waszyński, *Der Dibek*: reazione al suono degli shofar nella scena dell'esorcismo.

²²⁸ Da 1h33' a 2h3'.

²²⁹ Da 1h42'55" a 1h43'50".

²³⁰ 2h1'5".



Quando la musica riprende – in questo caso veramente “esotica” – è soltanto per una breve rievocazione del tema di danza della festa nuziale, che si svolge in uno sfondo invisibile²³¹ e nuovamente svanisce: la morte di Leyele avviene nel silenzio. Tale contrasto di opposti nella logica narrativa rivela come la musica abbia nella pellicola un ruolo protagonista nell’asserzione dell’ambiente, della religiosità, delle leggende, dei personaggi e dei loro sentimenti, e come essa simbolicamente venga meno, allo stesso modo in cui nella vicenda narrata viene meno la vita, in una matura strategia drammaturgica di integrazione profonda tra musica e dramma.

Inseparabilmente dalla musica e dal canto, nel film è importante la presenza della danza, affidata alla coreografa Judith Berg, che rielaborò per *Der Dibek* numeri danzati originariamente parte delle produzioni teatrali della Compagnia di teatro yiddish di Vilna (Vilner Trupe) e di Habima.²³² La danza trova il suo embrione nel movimento rituale – individuale e comunitario, del tempio e della yeshiva – di cui l’azione è costellata, ed esplode scenicamente in due occasioni.



Fig. 71 - Waszyński, *Der Dibek*: danza degli uomini.

²³¹ Da 2h3'5" a 2h5'1".

²³² Judith Berg Fibich (1912-1992), danzatrice e coreografa. Nata in Polonia, studiò danza moderna in Germania, fondò e diresse una scuola di danza a Varsavia. Visse a New York dal 1950. Nelle proprie coreografie impiegò spesso temi ebraici. Sulle sue creazioni coreografiche per *Der Dibek*, Hoberman, *Bridge of Light*, 283.



Figg. 72-73 - Waszyński, *Der Dibek*: Chonon invoca Satana e sprofonda;
prosecuzione della danza degli uomini.

La prima occasione è data dal festeggiamento improvvisato per l'annunciata scelta dello sposo di Leah.²³³ Questo episodio danzato da soli uomini assume ancora una volta un ruolo drammaturgico di grande forza, essendo interrotto dalla sequenza dell'invocazione a Satana di Chonon, per poi riprendere,²³⁴ essere nuovamente interrotto due volte da un crescendo di invocazioni di Chonon, sino alla rivelazione del Nome e alla morte, che avviene nel momento di massimo rapimento della danza. Si dispongono così due linee narrative parallele che si intersecano con sicuro effetto teatrale: il canto e la danza assumono un ruolo di guida delle sequenze filmate, in un crescendo dinamico nella musica e nella coreografia, con equivalente crescendo drammaturgico, degni di un grande operista.

L'altra scena di movimento di gruppo è il medesimo episodio musicale e danzato di Leah che balla con il popolo il giorno delle sue nozze, che si evolve in danza macabra in stile espressionista, cui fanno seguito il cerchio delle donne con i klezmerim in scena e il raggiungimento del parossismo nella danza dei mendicanti e degli abietti.²³⁵ Anche in questo caso, le due diverse coreografie e i due impieghi divergenti della strumentazione klezmer producono un avvicinamento incalzante e tragico, di potente esito narrativo.

Tale evoluta tecnica di film musicale drammatico (come contrapposto alla commedia musicale) che risalta nel capolavoro cinematografico diretto da Michał Waszyński, conferma il presupposto di un genere artistico notevolmente sviluppato in ambiente yiddish polacco, nel periodo precedente alla distruzione nazista, parallelo alla coeva fioritura dell'operetta yiddish negli Stati Uniti:²³⁶ entrambi i modelli risultano musicalmente e scenicamente di natura assimilativa, nella loro combinazione comune di elementi religiosi, tradizionali e di intrattenimento popolare.

L'orientamento culturale rispecchiato nel film *Der Dibek* corrisponde a ciò che lo studioso J. Hoberman, nel suo volume *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*²³⁷ ha definito "sympathetic ethnography".²³⁸

²³³ Da 1h a 1h27".

²³⁴ Da 1h1'25" a 1h1'54"; i successivi due episodi danzati si trovano da 1h2'14" a 1h2'27" e da 1h3'10" a 1h3'21".

²³⁵ La sequenza ha inizio da 1h17'47" a 1h18'28" e successivamente in particolare da 1h20'32" a 1h21'54" (danza di Leyele con la Morte, che assume i tratti di Chonon); la danza delle donne da 1h22'51" a 1h23'15" e ancora da 1h23'41" a 1h24'2", e infine da 1h24'29" a 1h24'50".

²³⁶ Un esempio significativo di operetta yiddish prodotta negli Stati Uniti è *Di goldene kale* di Joseph Rumshinsky (1881-1956). Sulla scia dell'interesse attuale per il repertorio del teatro di intrattenimento yiddish, di questo lavoro è in preparazione l'edizione critica a cura del musicologo Michael Ochs, per la serie MUSA (Music of the United States of America), A-R Editions, Madison WI.

²³⁷ Hoberman, *Bridge of Light*. I riferimenti bibliografici completi alla nota 218, p. 130.

l'intenzione di tratteggiare una cultura fedelmente alle fonti originali, ma anche di renderla comprensibile ad un più vasto ambito, senza venir meno all'alto raggiungimento artistico dello stile espressionista.

Questa visione corrisponde infatti al profilo artistico dei due musicisti che contribuirono alla creazione del *Dibek*: il compositore Henekh Kon e il cantore Gershon Sirota, entrambi divulgatori a livello internazionale di una cultura musicale che incorpora elementi di provenienze diverse, tra cui numeri che si presentano come vere e proprie interpolazioni entro il tessuto drammatico, secondo gli schemi tipici del film musicale.

Il compositore Henekh Kon (1898-1972) scrisse operette e commedie musicali, le cui melodie e canzoni godevano di grande popolarità in Polonia. Insieme a Dovid Beygelman (1887-1944/45), Kon fu l'autore più celebre di musiche per film e di musica commerciale ebraica polacca di gusto folk nel ventennio tra le due guerre, produzione distinta dal vero e proprio patrimonio folcloristico musicale yiddish.²³⁹ Tra le sue più famose canzoni, *Yiddish Tango*, che persino durante l'occupazione nazista della Polonia e in Unione Sovietica rimase nota e cantata con un testo sostituito a quello originale, così come nel ghetto di Vilna, durante la guerra, furono pure scritti per essa nuovi versi in yiddish.²⁴⁰ Un'altra delle sue melodie celebri era *Der Neger Dzhim* (*Jim il Negro*) per il dramma di Leyb Malakh *Misisipi* (1935). La canzone narrava la storia di una fanciulla ebrea innamorata di un afroamericano che danzava negli spettacoli di intrattenimento, così duplicando la misura di un provocante esotismo etnico che in quegli anni incuriosiva il pubblico mediante la fascinazione del proibito.

Il cantore che contribuì con le sue interpretazioni al film di Michał Waszyński, Gershon Sirota (1874-1943), era a sua volta una star della musica cantoriale dell'epoca, incise anche molti dischi ed ebbe un pubblico ben più ampio e diversificato di quello della sinagoga.²⁴¹ Già nel 1912 Sirota compì una tournée degli Stati Uniti; egli si esibì inoltre nelle prime

²³⁸ Id., 62; l'espressione è usata dall'autore a proposito del film *Das Alte Gesetz* (1923). *Der Dibek* viene discusso da Hoberman alle pp. 281-284 del suo volume.

²³⁹ Per uno studio della canzone popolare yiddish, nella sua influenza e interazione con altri generi musicali e ambiti culturali, cf. R. Rubin, *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia PA 1979 (University of Illinois Press, Urbana IL 2000²).

²⁴⁰ Su *Yiddish Tango*, cf. la risorsa online *Music and the Holocaust* (<http://holocaustmusic.ort.org>).

²⁴¹ Tra le risorse online da consultare per informazioni e ascolti di rare incisioni d'epoca, cf. *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, www.yivoencyclopedia.org. Lo YIVO Institute for Jewish Research fu fondato a Vilna, in Polonia, nel 1925 e trasferito a New York nel 1940. L'articolo online "Yiddish Popular Songs and Songwriters" è di R.A. Rothstein.

incisioni di musica liturgica ebraica prodotte a Vienna, Berlino e San Pietroburgo precedentemente alla Prima Guerra Mondiale.²⁴²

Complessivamente, il film *Der Dibek* mantiene una spiccata costruzione teatrale nell'uso continuo della musica e della danza, così come nell'allestimento scenico degli interni: esso pare "esporre" i reperti delle spedizioni etnografiche nelle quali lo stesso dramma di An-Ski aveva avuto la sua genesi, come in un museo che li fermi nel tempo e nello spazio, preservandone e illustrandone l'identità di cui invita alla conoscenza. Tale solida struttura, al tempo stesso teatrale e museale, protegge il suggestivo esotismo di cui è animata, affinché esso non si irrigidisca in uno stereotipo: questa magia visiva e sonora avviene entro una creazione artistica ove visualità e musica toccano una tesa, alta divulgazione.

²⁴² Hoberman, *Bridge of Light*, 282.



Fig. 74 - Il cantore Gershon Sirota (1874-1943), interprete di musica liturgica in *Der Dibek*.

III. RIPRESA DEL SOGGETTO E NUOVI SVILUPPI DOPO GLI ANNI SESSANTA

Il balletto Dybbuk di Leonard Bernstein

Alla distanza di tre decenni dagli adattamenti musicali del dramma di An-Ski e dalle realizzazioni ad esso ispirate che abbiamo considerato sinora, il balletto *Dybbuk* del compositore statunitense Leonard Bernstein (1918-1990) – “dance drama” creato in collaborazione con il coreografo Jerome Robbins (1918-1998), commissionato dal New York City Ballet che lo allestì in prima esecuzione il 16 maggio 1974 – s’incentra sul movimento rituale e sulla cultura della Kabbalah sentiti come essenziali in questo soggetto. *Dybbuk* di Bernstein e Robbins intende tornare all’interesse per il folclore su cui si fondava la missione di An-Ski ed Engel. Gli autori del balletto espandono la portata del mistero cabbalistico per fargli toccare anche significati universali contemporanei: in questo processo di ‘elevazione’ l’esotismo del folclore diviene idealistico panorama intellettuale, estetico, etico, politico, finanche umanitario.

Leonard Bernstein e Jerome Robbins, all’epoca direttore delle coreografie presso il New York City Ballet, collaborarono ripetutamente nel corso degli anni, su soggetti e stili coreografici e musicali tra i più diversificati, a cominciare dai balletti *Fancy Free* (1944) e *Facsimile* (1946), sino alle celebri sequenze danzate di *West Side Story* (1957).¹ Le loro creazioni oltrepassavano ogni separazione di generi e stili, spaziando dal teatro musicale d’intrattenimento a quello drammatico.

Il balletto *Dybbuk* fu concepito per celebrare il venticinquesimo anniversario della fondazione dello Stato di Israele, che ricorreva nella primavera del 1973.² Tale ricorrenza era uno dei centri di attenzione della vita politica e culturale di ambiente ebraico statunitense. Il marzo di quello stesso anno vide inoltre il completamento del ritiro delle truppe americane dal Vietnam e la liberazione dei prigionieri di guerra degli Stati Uniti. *Dybbuk* di Robbins e Bernstein resta legato al ricordo di una stagione dai forti contrasti nella coscienza americana. Sul piano musicale, il dibattito tra i sostenitori della tradizionale musica tonale e i fautori della composizione seriale aveva raggiunto una valenza simbolica, di cui Bernstein si serve per tradurre in suono la simbologia del dramma di An-Ski.

Nell’anno accademico 1972-1973, Leonard Bernstein fu nominato Charles Eliot Norton Professor of Poetry a Harvard. Il prestigioso incarico – istituito nel 1925 e conferito a personalità influenti della letteratura e delle arti – comportava sei conferenze pubbliche, come già in precedenza avevano tenuto Igor Stravinsky (1939-1940), Paul Hindemith (1949-

¹ Per uno studio della carriera di Robbins nel contesto della danza e della coreografia a Broadway, R.E. Long, *Broadway, The Golden Years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*, Continuum, London 2001.

² Nato a New York come Jerome Wilson Rabinowitz, Robbins era figlio di immigrati ebrei ed era sensibile alle tematiche dell’ebraismo.

1950), Aaron Copland (1951-1952) e Roger Sessions (1968-1969) tra i compositori, oltre a letterati e poeti.³ Il “dance drama” realizzato con Jerome Robbins venne composto proprio durante la preparazione delle Norton Lectures.

Per meglio concentrarsi sulle conferenze di Harvard e la composizione della partitura per questa coreografia, Bernstein cancellò persino il suo annuale impegno estivo a Tanglewood.⁴ Il duplice progetto si rivelò estremamente impegnativo⁵ e al fine di concedersi maggior calma nel realizzarlo, il compositore posticipò inoltre le conferenze stesse dalla primavera all'autunno. Il 9 ottobre 1973 egli tenne infine a Harvard la prima delle Norton Lectures, il cui ambizioso percorso si svolse tra ottobre e novembre.⁶ Sino alla primavera del 1974, Bernstein e Robbins poterono quindi lavorare insieme allo spettacolo ispirato al *Dibbuk*, il cui tema li suggestionava entrambi da lungo tempo.

Il critico del balletto Anna Kisselgoff, esperta di arti coreutiche per il *New York Times*, pochi giorni prima del debutto del 16 maggio 1974 scrisse un articolo introduttivo che ripercorreva la carriera del coreografo.⁷ Lo stesso Robbins avrebbe confermato secondo Kisselgoff di aver discusso con Bernstein un progetto ispirato al *Dibbuk* sin dall'ormai lontano 1944,

³ Tra gli altri intellettuali, compositori e artisti invitati a tenere le Norton Lectures successivamente a Bernstein, sono da ricordare Italo Calvino, John Cage, Umberto Eco e Luciano Berio.

⁴ Tanglewood (Lenox, Massachusetts) è la località di una tenuta privata che dal 1938 divenne sede dei corsi e concerti estivi della Boston Symphony Orchestra, sotto la direzione di Serge Koussevitzky; l'illustre direttore chiamò Bernstein, ancor giovanissimo e inizialmente come suo assistente, a insegnare, suonare e dirigere al festival estivo di Tanglewood, ambiente al quale egli sarebbe rimasto molto legato per tutta la vita; cancellare la partecipazione alle attività di Tanglewood significava per Bernstein un'esigenza eccezionale di dedicarsi ad altri progetti.

⁵ Il testo delle sei conferenze di Bernstein per Harvard è un ampio affresco caratterizzato da grande complessità di intrecci e corrispondenze, e si estende attraverso numerosi ambiti culturali, dalla musica alla musicologia, dalla letteratura alla filosofia; durante le Lectures, Bernstein non lesse ma espose con grande naturalezza, dal tavolo del conferenziere e spesso dal pianoforte; suonò e analizzò molte partiture di diversi autori; presentò inoltre sue direzioni e interpretazioni di lavori orchestrali.

⁶ Le Norton Lectures di Bernstein, come di solito avviene con questi cicli di conferenze, furono in seguito pubblicate: *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* (Harvard U.P., Cambridge MA 1976). Con tale titolo il compositore rese omaggio a Charles Ives, che appunto aveva intitolato *The Unanswered Question* un suo lavoro di profonda ispirazione filosofica e sperimentazione sonora. Le Harvard Lectures di Bernstein costituiscono un progetto molto articolato e dimostrano come il periodo di composizione del balletto *Dybbuk* fosse dominato da impegni intellettuali di ampio raggio.

⁷ A. Kisselgoff, “The Dybbuk is not Fancy Free”, *New York Times*, 12 maggio 1974, sez. 2, p. 3, coll. 1-2.

l'anno in cui fu creato *Fancy Free*.⁸ Il coreografo sottolineava nell'intervista l'universalità del soggetto:

It's not necessarily a myth related only to the Jewish tradition.⁹ I was struck by the resemblance to de Falla's *El Amor Brujo*, where the dead lover returns.¹⁰

Una simile cronologia della genesi del balletto venne ripresentata nella recensione di Clive Barnes, altra fonte autorevole e informatissima.¹¹ In tal caso l'origine dell'idea sarebbe da collocare addirittura all'inizio degli anni Quaranta,¹² al tempo in cui il giovane pianista Bernstein eseguiva in concerto il Trio *Vitebsk* di Copland, e avvicinerebbe l'ideazione del lavoro alla sua fonte primaria d'ispirazione, il dramma di An-Ski, quasi nella misura massima consentita dalla cronologia del compositore, nato nel 1918.¹³

Alla vigilia del primo allestimento di *Dybbuk*, Bernstein concesse una lunga intervista al *New York Times*; in essa si riallacciava al suo interesse per la Kabbalah, la numerologia, il dualismo tra il mondo della vita terrena e l'oltremondo della verità, le misteriose corrispondenze tra allucinazione e realtà, che tanta parte hanno nel dramma di An-Ski e nel tragico destino dei protagonisti Hanan e Leah.¹⁴ Il debutto del 16 maggio 1974 ebbe luogo a New York, State Theater, Lincoln Center.¹⁵ Lo stesso Bern-

⁸ Kisselgoff, "The Dybbuk", col. 1.

⁹ Malgrado i suoi interessi, Robbins tendeva a non porre in risalto, talora a minimizzare la propria ebraicità, a cominciare dal cambiamento del suo cognome (cf. sopra, nota 2, p. 151).

¹⁰ Kisselgoff, "The Dybbuk", col. 2.

¹¹ Nella recensione alla prima rappresentazione del 16 maggio 1974, il critico di spettacoli coreutici e teatrali Clive Barnes scrisse sul *New York Times* del 17 maggio 1974 (p. 34) che il balletto aveva avuto una lunga gestazione, poiché trent'anni erano passati da quando i due autori avevano per la prima volta discusso il progetto.

¹² Long, *Broadway*, 135, posticipa il concepimento dell'idea di un *Dybbuk* agli anni Sessanta: «Robbins had the idea for his new ballet, *Dybbuk*, as far back as 1964, when he staged *Fiddler on the Roof*. The two works came out of the same Russian-Jewish background, which was as relevant to Bernstein as it was to Robbins».

¹³ Completati gli studi a Harvard nel 1939, Bernstein aveva frequentato il Curtis Institute of Music e nel 1940 si era iscritto ai corsi di Tanglewood. All'inizio degli anni Quaranta aveva già conosciuto i musicisti che avrebbero esercitato l'influenza più profonda e durevole sulla sua vita artistica e sul suo pensiero politico, come Aaron Copland (incontrato nel 1938) e Marc Blitzstein.

¹⁴ Simili contenuti si leggono anche nelle note illustrative del programma di sala, New York Philharmonic, New Zealand-Australia Tour, agosto 1974, e del programma di sala, New York Philharmonic, 3 aprile 1975.

¹⁵ Le scene erano di Rouben Ter-Arutunian, i costumi di Patricia Zipprodt e le luci di Jennifer Tipton; i danzatori solisti erano Patricia McBride, Helgi Tomasson, Bart Cook, Victor Castelli, Tracy Bennet e Hermes Conde.

stein diresse la prima rappresentazione.¹⁶ Le recensioni furono elogiative. Irving Kolodin¹⁷ in un articolo su *Saturday Review* ne apprezzò la fine orchestrazione, il lirismo, la varietà ritmica.¹⁸

Dybbuk Variations, versione abbreviata del *Dybbuk* originario, fu eseguito nel novembre dello stesso anno. Robbins rielaborò la coreografia nel 1975 e nel 1980 un nuovo balletto venne prodotto sulla stessa musica: con il più neutro titolo *Suite of Dances (From "Dybbuk Variations")*, lo spettacolo prevedeva soltanto danzatori uomini.¹⁹ Dalla partitura del *Dybbuk* Bernstein trasse inoltre, successivamente, anche due Suites,²⁰ come in passato già aveva fatto con i balletti *Fancy Free* e *Facsimile*, così applicando una pratica compositiva ricorrente, finalizzata ad offrire maggior risonanza e ulteriori opportunità esecutive, in ambito concertistico, a musica originariamente scritta per la danza, svincolandola dalla coreografia e dall'allestimento scenico.

Mentre il balletto completo si estende per circa quarantacinque-cinquanta minuti, le due Suites orchestrali hanno rispettivamente la durata approssimativa di trentuno e sedici minuti. La Suite n. 1 ha carattere etnico e suono 'ebraico'; la seconda ha carattere maggiormente sperimentale, inteso come cabbalistico e aforistico. Nella prima Suite due voci maschili assumono parti in stile cantoriale, nella seconda simboli cabbalistici vengono tradotti in numeri, posti quindi in relazione a note musicali secondo una tecnica seriale. Nel balletto completo queste due anime artistiche sono intrecciate in una dialettica inesauribile e in un confronto tra i due mondi della musica, tradizionale e sperimentale.

Lo studioso statunitense Barry Seldes,²¹ autore di un recente studio sulle implicazioni politiche di Bernstein,²² considera *Dybbuk* come espressione del distacco dall'attualità e dai contenuti politici e sociali che caratterizzò in generale gli anni Settanta, dopo il radicalismo e il pacifismo del decennio precedente e, nel caso specifico del compositore, un'epoca di maggior attenzione alla sfera privata rispetto a quel periodo di impegno e attivismo bernsteiniano che negli anni Sessanta aveva trovato espressione

¹⁶ Le recite successive vennero dirette da Robert Irving.

¹⁷ Irving Kolodin (1908-1987) fu un critico musicale autorevole e influente, che si occupò di opera e danza, con grande apertura di interessi.

¹⁸ Per la recezione critica del balletto, cf. H. Burton, *Leonard Bernstein*, Doubleday, New York et al. 1994, 423.

¹⁹ *Suite of Dances* andò in scena in prima esecuzione il 17 gennaio 1980 a New York, Lincoln Center, New York State Theater.

²⁰ La partitura orchestrale completa e le due Suites sono pubblicate da Boosey & Hawkes Musikverlag, Berlin.

²¹ Barry Seldes, Rider University (U.S.A.), esperto di scienze politiche e del rapporto tra espressione musicale e cultura politica.

²² B. Seldes, *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*, The University of California Press, Berkeley CA 2009 (ed. it. *Leonard Bernstein. Vita politica di un musicista americano*, EdT, Torino 2011).

diretta in *Kaddish* (*Symphony No. 3*; 1963).²³ Alla preghiera ebraica dei morti, nella sua *Symphony No. 3* Bernstein aveva infatti apertamente conferito un forte significato politico, legandola sia al clima drammatico che iniziava a scuotere la società degli anni Sessanta, sia all'ancor fresca e traumatica memoria della Shoah. Nel balletto *Dybbuk* il compositore si sarebbe dunque immerso in un mondo mistico e lontano, scelta esotica alla quale non mosse obiezioni neppure l'FBI, che aveva raccolto un dossier su Bernstein, allora politicamente impegnato e sospettato di essere un sovversivo.²⁴

Cercando di approfondire questo giudizio critico e di comprendere la natura dell'ispirazione bernsteiniana dal soggetto di An-Ski, possiamo tornare a rintracciare quell'antecedente significativo nel rapporto di Leonard Bernstein con le tematiche del Dibbuk: già nel 1941, il compositore comparve numerose volte in pubblico in veste di pianista impegnato nell'esecuzione di *Vitebsk*. Nell'infuriare del nazismo, dell'antisemitismo e della persecuzione in Europa, alla immediata vigilia dell'entrata in guerra degli Stati Uniti,²⁵ il Trio in un movimento di Copland, compositore a sua volta noto per le proprie posizioni radicali e progressiste (e infatti negli anni seguenti a sua volta oggetto di investigazioni da parte dell'FBI), semplificava per il giovane Bernstein, dotato di ampia cultura e consapevolezza critica, come un musicista ebreo potesse liberamente esprimere la propria etnicità in un linguaggio musicale moderno. Un gesto artistico diveniva affermazione etnica e politica, capace di avvicinare temi esotici alla realtà dei fatti e all'attualità del tempo.

In una nota illustrativa lo stesso Bernstein riassunse la trama del balletto.²⁶ In questo scritto, il compositore tra l'altro afferma:

Our ballet might be described as an *abstract* of the An-Sky play. Emphasis is laid much less on narrative than on certain episodic peaks of the interior action.²⁷

²³ «Perhaps a sign that Bernstein had joined the general retreat from political engagement was his agreement to compose for Robbins's ballet *Dybbuk*, a work of kabbalistic mysticism that, unlike *Kaddish*, stayed clear of the ethical concerns of the Hebrew prophetic tradition that might align with contemporary political issues» (Seldes, *Leonard Bernstein*, 150).

²⁴ «Even FBI found nothing new to add to Bernstein's dossier» (ibid.).

²⁵ L'attacco di Pearl Harbor ebbe luogo il 7 dicembre 1941; l'8 dicembre gli Stati Uniti dichiararono guerra contro il Giappone, così entrando di fatto nel secondo conflitto mondiale.

²⁶ Burton, *Leonard Bernstein*, 422-423.

²⁷ Long (*Broadway*, 135), descrive il corrispondente punto di vista coreografico: «The ballet does not retell the story, however, but rather uses it as a point of departure. A series of related dances involve rituals and hallucinations, which, according to the ballet program notes, "are present in the dark magico-religious ambience of the play and in the obsession of its characters"».

L'intento dell'abstract, sotto l'apparente neutralità rispetto al dramma originale di An-Ski, cela di fatto un'esigenza di libertà nel trattare questo tema: Bernstein prende le distanze dalla continuità narrativa per ascendere alle vette simboliche che egli considera la trama dell'azione spirituale e mistica, e da quell'altezza può dispiegare il proprio sguardo intellettuale.

Dopo *Kaddish* (1963) e *Chichester Psalms* (1965), che utilizza testi di sei Salmi, il balletto *Dybbuk* torna dunque ad esprimere l'identità ebraica del compositore.²⁸ La caratteristica emergente sul piano musicale è un contrastato dialogo tra musica tonale e seriale, che diventa simbolo del conflitto tra bene e male. Tale misticismo culturale domina anche le complesse "Norton Lectures" di Bernstein, in particolare la sesta e ultima, intitolata *The Poetry of Earth*,²⁹ che imposta un dibattito sulle categorie di oggettivo ed espressivo, si interroga se sia possibile per la creazione artistica essere oggettiva ed espressiva insieme³⁰ e passa quindi ad analizzare anche le tematiche della "free dissonance".³¹

La suddivisione dei dualismi del balletto in due successive Suites distinte rivela come il conflitto rappresentato dal soggetto del *Dybbuk* non si fosse per Bernstein esaurito con la scrittura del "dance drama" e come il compositore abbia continuato a confrontarsi con quelle antinomie, di cui ancora cercava risoluzioni di varia natura. Pur teoricamente interessante e suggestiva, tale spartizione non riuscì molto chiara al pubblico newyorkese in occasione dei concerti dell'aprile 1975, allorché la Suite n. 1 e la Suite n. 2 vennero eseguite. Il balletto completo, a differenza delle due Suites, trasmette dunque la concezione del dualismo tra il mondo spirituale e quello umano come sintesi artistica tra uno sguardo intellettuale di dialettica e uno sguardo mistico di coincidenza degli opposti.

Il "dance drama" *Dybbuk* comprende diciassette quadri suddivisi in tre parti, in cui si avvicinano numeri orchestrali e impiego di parti testuali e quindi vocali. Il libretto dello spettacolo riambienta in un panorama più astratto il dramma di An-Ski, del quale non ripresenta la precisa successione di eventi; su di esso si basa come contesto di una serie di numeri danzati, collegati tra di loro, incentrati su rituali provenienti dall'ambiente descritto da An-Ski e sulle allucinazioni e ossessioni dei personaggi. *West Side Story* non diversamente riambientava nell'Upper West Side di New York City l'universalità dell'amore giovanile, innocente anche nei suoi tragici errori, reso impossibile dalle colpe e responsabilità degli adulti, tema shakespeariano di *Romeo and Juliet*.

La Parte I del *Dybbuk* di Robbins e Bernstein comprende le seguenti scene: *The Community; Invocation and Trance* (baritono e basso: accordi or-

²⁸ La famiglia di Bernstein era originaria di Rivne (Rovno) nella regione della Volinia, oggi in Ucraina.

²⁹ Bernstein, *The Unanswered Question*, 325-424.

³⁰ Id., 331.

³¹ Id., 338.

chestrals e cantilena di testo tratto dalla *Havdalah*, dal *Libro di Samuele* e dal *Cantico dei Cantici* risultano in una danza affidata agli ottoni, dove entrano successivamente archi e strumenti a fiato); *The Fathers (David and Jonathan)* (il libretto presenta i due amici, qui chiamati con questi nomi, che si legano con giuramento di amicizia esteso alle vite dei loro figli, i quali dovranno essere sposi) – *The Pledge* (melodia lirica negli strumenti a fiato; danza); *Variation O – Messengers (Angelic Messengers)*: episodio dominato da funeste attese; *Kabbalah* (baritono e basso): interludio nostalgico; *The Dream*: trenodia espressiva.

La Parte II comprende: *Kabbalah Variations*, per diverse combinazioni strumentali; *Kabbalah* (baritono e basso con percussioni); *Variation A*; *Variation M*; *Variation N*; *Variation X*; *Variation Y*; *Variation Z*.

La Parte III include gli episodi: *Alchemy – Variation O*: conduce al cambiamento di scena, al matrimonio; *Leah (Maiden's Dance)*: scena del matrimonio; *Possession*: apparizione del Dibbuk; *Demon*: il Dibbuk che si impadronisce di Leah; *Pas de Deux*: danza spettrale di Leah e Channon; *Exorcism* (baritono e basso); *The Community (Reprise and Coda)* (baritono e basso): conclusione della scena dell'esorcismo e riaffermazione del *Trance* iniziale.³²

Prendendo spunto dal I Atto del *Dibbuk* di An-Ski, in cui Hanan menziona i numeri che nella *Kabbalah* corrispondono al suo nome e a quello di Leah, gli arcani della numerologia pervadono il dramma danzato di Jerome Robbins e Leonard Bernstein: ciò è coerente con il fatto che il rapporto con la fonte letteraria è spesso allusivo piuttosto che diretto. Per rappresentare il dramma di An-Ski, la partitura si ispira al sistema tradizionale ebraico della gematria. Tale metodo cabbalistico spiega passi biblici di difficile interpretazione analizzando il valore numerico delle lettere dell'alfabeto ebraico che compongono le parole in quei passi contenute. Per estensione, la gematria studia le corrispondenze dei valori numerici delle lettere dell'alfabeto ebraico con fatti e persone. Secondo questo sistema di pensiero, non esiste la coincidenza, se non quando non si conoscano le segrete corrispondenze.

Applicando la gematria al metodo compositivo, le note su cui la composizione è basata sono ricavate da numeri che corrispondono a lettere: ad esempio, secondo il sistema delle equivalenze tra lettere e numeri, al nome di Leah corrisponde il numero 36. Bernstein usa questa cifra entro una tecnica compositiva che impiega rapporti numerologici e alfabetici per costruire relazioni tra i suoni e successioni di essi, o serie.

Tale concezione simbolica ed enigmatica espressa mediante la musica dissonante e dodecafonica, la partitura tesa in cui voce umana e strumenti

³² Questa successione delle sezioni e degli episodi del balletto *The Dybbuk* è conforme alla partitura pubblicata da Boosey & Hawkes Musikverlag, Berlin e coincide con l'indice dell'incisione discografica moderna: *Leonard Bernstein, Fancy Free; Dybbuk (Complete Ballets)*, Naxos American Classics 8.559280, 2006.

espongono assieme al movimento corporeo una struttura narrativa ellittica e discontinua, e l'intento celebrativo dello spettacolo rendono quest'opera di complessa valutazione.³³ Il balletto *Dybbuk* crea uno scenario in cui, al di là dei dualismi, è una sfida cogliere quali siano individualmente gli aspetti esotici o ebraici, quali quelli mistici o politici, quali infine gli aspetti americani. La percezione complessiva è che in questo "dance drama" gli autori abbiano dato voce ad un gigantesco, ridondante, composito progetto, qui compresso con sforzo supremo.³⁴

L'esotismo dell'ispirazione cabbalistica e folcloristica nel *Dybbuk* acquista anche risonanze politiche, certamente in maniera meno manifesta e 'letterale' che in altre opere dal contenuto ebraico scritte da Bernstein nel decennio precedente al balletto. Anche l'esotismo della sezione conclusiva della Parte II (*Kabbalah Variations*), l'atmosferica *Variation Z*, che conclude la parte centrale del balletto, quella più astratta, in realtà dipinge un mondo lontano e inafferrabile per preparare alla funzione pratica del cambiamento di scena e all'episodio del matrimonio, nel quale la critica sociale costituisce il soggetto dominante.

L'unica analisi approfondita e dettagliata del "dance drama" di Robbins e Bernstein tentata sinora è quella elaborata dal direttore d'orchestra, compositore e musicologo statunitense Alan Pearlmutter nella sua voluminosa dissertazione dottorale del 1985, *Leonard Bernstein's "Dybbuk": An Analysis Including Historical, Religious, and Literary Perspectives of Hasidic Life and Lore*.³⁵ La I Parte del lavoro esamina con ricchezza di dettagli il folclore chassidico. Lo studioso elabora un'analisi musicale basata sulla spiegazione cabbalistica dei motivi impiegati da Bernstein, alla luce della ponderosa trattazione del chassidismo che vi premette.

Alan Pearlmutter, personalmente suggestionato dai contenuti ebraici del "dance drama" e soprattutto concentrato sugli aspetti tecnici della costruzione compositiva, già coglie nel *Dybbuk* di Bernstein e Robbins una presenza parallela che si affianca alla fonte di An-Ski: quella della confe-

³³ Non sorprende che *The Dybbuk* di Bernstein non sia ancora stato studiato dagli specialisti nel suo singolare intreccio di tecnica compositiva, contenuti ebraici e cultura musicale e filosofica americana di matrice trascendentalista-ivesiana.

³⁴ Long, *Broadway*, 135-136, giudica la complessa natura composita e le contraddizioni del balletto: «*Dybbuk* provided Robbins with an opportunity to fill the stage with strange magical effects and with ritual dances, set to Bernstein's haunting score. The work, however, pulled in different directions, Bernstein drawing it toward the specific and dramatic and Robbins toward the abstract, an effect that was confusing to the audience».

³⁵ A. Pearlmutter, *Leonard Bernstein's "Dybbuk": An Analysis Including Historical, Religious, and Literary Perspectives of Hasidic Life and Lore*, M.A. Diss., Peabody Conservatory of Music, Baltimore 1985.

renza *The Poetry of Earth*.³⁶ In realtà, sia nel titolo che nei contenuti, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* sono un omaggio a Charles E. Ives (1874-1954), il compositore americano sperimentale la cui opera Bernstein fu tra i primi a comprendere, dirigere in concerto e incidere su disco, e che di quella VI Norton Lecture è un vero protagonista.

Il pensiero musicale e filosofico ivesiano, che ne pervade le pionieristiche composizioni, da *The Unanswered Question*³⁷ alla *Quarta Sinfonia*³⁸ e fino al grandioso progetto di *Universe Symphony*,³⁹ il cui segno Bernstein imprime sulle sue Norton Lectures,⁴⁰ è infatti la chiave di lettura per la sesta e ultima conferenza bernsteiniana, *The Poetry of Earth*,⁴¹ e illumina in modo sorprendente anche la comprensione del coevo *Dabbuk*.

La leggendaria conclusione di *The Poetry of Earth* ascende a un grandioso messaggio di stampo ivesiano, al tempo stesso intellettuale e mistico:⁴²

Let me condense my feelings into a sort of *credo*: I believe that a great new era of eclecticism is at hand—eclecticism in the highest sense—and I believe that it has been made possible by the rediscovery, the reacceptance of tonality, that universal earth out of which such diversity can spring, and no mat-

³⁶ Pearlmutter, *Leonard Bernstein's "Dabbuk"*, cap. VII (Conclusion), 298-303. Nella Conclusione del suo lavoro, lo studioso accenna alle Norton Lectures, in particolare *The Poetry of Earth*.

³⁷ Charles E. Ives (1874-1954), *The Unanswered Question* (1906; 1908; 1930-1935), "cosmic landscape" sui dualismi della musica moderna ed esempio di spazializzazione del suono, con simultaneità di scrittura tonale e atonale. Questo è appunto il titolo ivesiano impiegato da Bernstein per le sue conferenze di Harvard.

³⁸ Ch.E. Ives, *Symphony No. 4* (1898-ca.1921; Il mov. composto dopo il 1921 e rielaborato ca. 1928), esempio massimo di sperimentazione trascendente ivesiana e della coesistenza di tradizione musicale classica e culture vernacolari.

³⁹ Id., *Universe Symphony*, progetto incompiuto che accompagnò Ives per decenni, dal 1911 al 1951 (1911-1916; 1927-1928; ripreso periodicamente fino al 1951); utopica visione ultraterrena, innovativa sul piano del linguaggio musicale, la Sinfonia prevedeva una grande orchestra suddivisa in numerosi insiemi minori, tra cui un "percussion ensemble", per realizzare una spazializzazione allegorica del suono attraverso la collocazione delle orchestre e dei piani sonori nella Natura.

⁴⁰ Il ciclo delle Norton Lectures di Bernstein comprende le seguenti conferenze: 1. *Musical Phonology*; 2. *Musical Syntax*; 3. *Musical Semantics*; 4. *The Delights and Dangers of Ambiguity*; 5. *The Twentieth Century Crisis*; 6. *The Poetry of Earth*.

⁴¹ "The poetry of Earth is never dead" è il primo verso della poesia *On the Grasshopper and Cricket* di John Keats (1795-1821) composta nel 1816.

⁴² La citazione che segue non è riportata dall'edizione a stampa, ma trascrive la lezione parlata; per questo motivo pone l'enfasi e le pause secondo la parola di Bernstein e non coincide completamente con i criteri editoriali della versione pubblicata. La corrispondente porzione di video si trova in L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, VI. *The Poetry of Earth*, DVD Kultur Video 2001, 2h54'-2h56''; per l'edizione a stampa, Bernstein, *The Unanswered Question*, Lecture VI: "The Poetry of Earth", 325-424; la conclusione qui citata si trova alle pp. 423-424.

ter how serial, or stochastic [*aleatoria*], or otherwise intellectualized music may be, it can always qualify as poetry as long as it is rooted in Earth. I also believe along with Keats that the poetry of Earth is never dead as long as spring succeeds winter and man is there to perceive it. I believe that from that Earth emerges a musical poetry, which is by the nature of its sources *tonal*. I believe that these sources cause to exist a phonology of music, which evolves from the universal known as the harmonic series—and that there is an equally universal musical syntax, which can be codified and structured in terms of symmetry and repetition. And that by metaphorical operation there can be devised particular musical languages that have surface structures noticeably remote from their basic origins, but which can be strikingly expressive as long as they retain their roots in Earth. I believe that our deepest affective responses to these languages are innate ones, but do not preclude additional responses, which are conditioned or learned. And that all particular languages bear on one another and combine into always new idioms perceptible to human beings. And that ultimately these idioms can all merge into a speech universal enough to be accessible to all mankind. And that the expressive distinctions among these idioms depend ultimately on the dignity and passion of the individual creative voice. And finally I believe that all these things are true and that Ives' Unanswered Question *has* an answer. I'm no longer quite sure what the question is but I do know the answer—and the answer is, Yes. I leave you with that Yes and with my thanks and my warmest affection. [*Espressioni di soddisfazione e ispirazione del pubblico, e applauso sentito; Bernstein si alza e si inchina*].

La successione elencatoria e incalzante delle motivazioni, in uno stile memore del poeta Walt Whitman (1819-1892), colloca questo passo nel solco della sperimentazione americana e lo caratterizza con uno sguardo profetico e conciliatore sui dissidi della musica contemporanea, assicurando l'universalità del linguaggio tonale e quegli elementi universali che il "dance drama" *The Dybbuk* definisce nel rapporto tra note, numeri e lettere dell'alfabeto. La musica unisce e pacifica i mondi e le sfere, ed è dunque un linguaggio universale e salvifico, che assorbe tutti gli esotismi e gli altrove.

The Dybbuk e *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* sono saldamente intrecciati, così offrendo dal cuore del radicalismo ivesiano – ma anche dalla audace coesistenza di tradizione e sperimentazione che Ives esplorò – una motivazione e una giustificazione allo stesso eclettismo bernsteiniano, sentito dall'autore come superiore ricchezza e coerenza. Al mito faustiano del disvelamento universale proibito, Bernstein contrappone una scelta morale incentrata sulla visione socialista dell'universalità dei valori. Forte di questo convincimento, nei pochi mesi che intercorsero tra il novembre 1973 (ultima Norton Lecture) e il maggio 1974 (allestimento del

Dybbuk) il compositore tentò di affrontare definitivamente il “fantasma ebraico”.

Leonard Bernstein ancora una volta, inguaribilmente, affida un messaggio alla sua musica.⁴³ Nel *Dybbuk* – ove convergono significati politici, religiosi e culturali, pertinenti alla tradizione e alla storia in misura non minore che all’attualità, così come dibattiti propri all’ambiente musicale e specificamente compositivo – il messaggio pacifista attinge ad una leggenda esotica e misteriosa per esprimere, attraverso il movimento, il gesto, il suono di strumenti e voci, la superiorità della conciliazione.

I “due mondi” della musica convenzionalmente giudicati contrastanti – la tradizione e il linguaggio innovativo, lo stile classico e quello popolare o leggero, il livello filosofico e quello emotivo – possono completarsi a vicenda e arricchire l’esperienza umana. Si prefigura così uno spazio nel quale si integrano i “due mondi” della “Poesia della Terra” e della “Poesia dei Cieli”. Ma il compositore ci ricorda come sia necessario che ciò avvenga prima che sia troppo tardi, che si compia la tragedia. Non dobbiamo dimenticare che, mentre rifletteva sulle antinomie e possibili risoluzioni di esse, Bernstein scrisse nel *Dybbuk* musica moderna insolitamente aspra, dissonante e dodecafonica.

Questo dunque il messaggio di inclusività e integrazione pacifista, ma anche di apocalittica nevrosi – che investe anch’esso la sfera politica, etica ed estetica – da Bernstein espresso e protetto nell’involucro di una esotica leggenda sui misteriosi legami tra i vivi e i morti: essa gli ha consentito di dar voce tanto al proprio complesso misticismo intellettuale quanto alle allucinate reminiscenze dei precisi luoghi di origine della sua famiglia, in Ucraina. Proprio in quelle medesime regioni le manifestazioni dei Dabbuk erano state infatti registrate dai raccoglitori di esotico folclore An-Ski ed Engel soltanto pochissimi anni prima della nascita dello stesso Leonard Bernstein in terra americana,⁴⁴ dove egli sarebbe stato al sicuro dalle apparizioni sul piano materiale oggettivo, ma non sul piano soggettivo psicologico, nella radice delle proprie ossessioni e memorie da esorcizzare.

⁴³ Per conoscere le idee, la cultura, la biografia di Bernstein e anche le sue capacità di divulgatore, sono preziosi i suoi due volumi autobiografici *Findings*, Simon and Schuster, New York 1982 e *The Joy of Music*, id., 1959; in essi il compositore rivela molti retroscena delle proprie opere.

⁴⁴ An-Ski ed Engel compirono la spedizione in Volinia e Podolia negli anni 1912-1914; Bernstein nacque in Massachusetts nel 1918, ma la sua famiglia era immigrata negli Stati Uniti da quelle stesse regioni dell’Ucraina.

Un Dybbuk statunitense contemporaneo: l'opera in yiddish di Solomon Epstein

In un'epoca di rinnovato interesse internazionale per il dramma di An-Ski, allorché sono stati prodotti numerosi allestimenti e realizzazioni musicali negli USA, in Israele e in altri Paesi,⁴⁵ negli anni Novanta il compositore statunitense Solomon Epstein ha scritto un *Dybbuk* operistico su libretto in yiddish, così costituendo un caso originale e unico nel panorama del teatro musicale americano – e internazionale – contemporaneo. *The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts* (1997) è ancora inedita⁴⁶ e non è mai stata integralmente eseguita.⁴⁷

Una produzione del *Dybbuk* di Epstein ha avuto luogo in Israele, presso il Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre di Tel Aviv nel 1999.⁴⁸ In tale occasione, l'opera venne presentata in versione ridotta, consistente in una selezione della partitura senza orchestra (fu usato lo spartito per canto e pianoforte realizzato dal compositore). Sotto la direzione di Ronen Borshevsky, con la pianista virtuosa Irit Rub-Levy alla tastiera, il soprano svedese Camilla Griehsel nella parte di Leah e il tenore israeliano Yossi Aridan nella parte di Khonnon, e in un allestimento essenziale diretto da Rachel Michaeli, questa produzione è stata videoregistrata dal vivo in data 2 maggio 1999.⁴⁹ La riduzione privilegia le scene solistiche dei personaggi principali, omettendo gran parte di quelle in cui compaiono i personaggi secondari; pur con coerenza di scelte, ciò inevitabilmente conferisce

⁴⁵ Tra le numerose realizzazioni musicali prodotte nel clima di rinnovato interesse per il dramma di An-Ski negli anni Novanta ricordiamo: *Between Two Worlds (The Dybbuk), Opera in Two Acts*, di Shulamit Ran su libretto di Charles Kondek, 1995, I rapp. Chicago 1997; *The Dybbuk*, libretto e musica di Jerrold Morgulas, 1995, I esec. New York 1999; *The Dybbuk: A Multimedia Chamber Opera in Three Acts*, opera e musiche di scena, libretto (in ebraico e inglese) e musica di Ofer Ben-Amots, I rapp. Tel Aviv e Los Angeles 2002, e Montreal 2008. Da ricordare anche *A Dybbuk: Possessed* dei Klezmatics, musiche di scena per l'adattamento testuale di Tony Kushner, Hartford 1995. Per un'elencazione di altre realizzazioni musicali del *Dybbuk* in varie epoche e luoghi, cf. Appendice.

⁴⁶ *The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts*. Libretto e musica: Solomon Epstein (statunitense, 1939-), «Adapted by the composer from the original Yiddish playscript by S. Ansky (Shloimeh Zanel Rapaport)»; composizione ultimata nel 1997; © intera opera 1998; partitura e spartito vocale inediti presso l'archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.); all'orchestra con pianoforte si aggiungono 7 shofar e una "klezmer band" fuori scena; sono inoltre previsti 15-20 danzatori; la durata dell'opera completa, in tre atti, è di ca. 2 h 20'.

⁴⁷ Prima rappresentazione, in versione abbreviata e senza orchestra (voci e pianoforte): Ben-Gurion University of the Negev, Beer Sheva, Israele, 28 aprile 1999; seconda rappresentazione dello stesso spettacolo, Tel Aviv, Israele, 2 maggio 1999.

⁴⁸ La produzione teatrale e la realizzazione del video erano sostenute dall'Avraham Lerner Foundation for Yiddish Language and Culture, che finanziava all'epoca anche i programmi di studi yiddish presso le più importanti università israeliane.

⁴⁹ Dal 2005 è disponibile il DVD dello spettacolo, sottotitolato in inglese ed ebraico.

all'opera una dimensione cameristica che essa di fatto non ha.⁵⁰ Hanno inoltre avuto luogo presentazioni pubbliche del DVD di questo spettacolo negli Stati Uniti, anche in presenza dell'autore e con una sua personale spiegazione dell'impiego complesso dei motivi tradizionali incorporati nel tessuto compositivo dell'opera.⁵¹

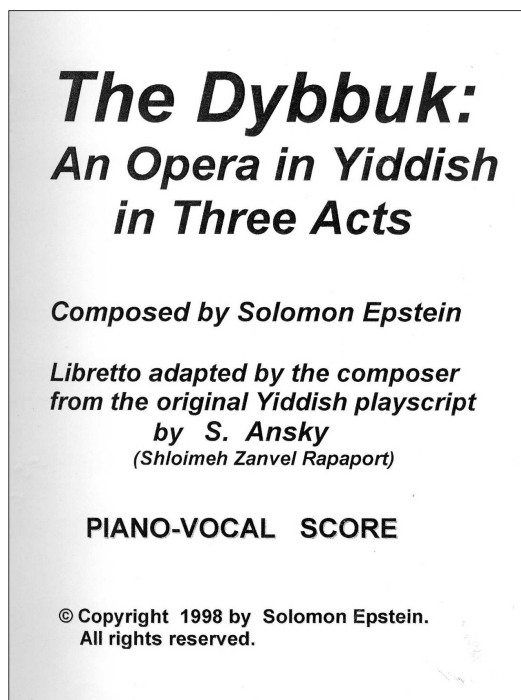


Fig. 75 - Solomon Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts*, Piano-Vocal Score; ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. All rights reserved; copertina. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

⁵⁰ La durata del DVD è di 70'. La sintesi dell'opera, eseguita nello spettacolo, omette ad esempio le Scene 1 e 2 dell'Atto I, passando quindi dal Prologo direttamente alla Scena 3.

⁵¹ Presso il Meyerhoff Center for Jewish Studies della University of Maryland (College Park, md) nei giorni 27-28 ottobre 2012 si è svolto il festival *Demons, Devils, and Dybbuks in Jewish Folklore*, un progetto della docente di yiddish Agi Legutko. Tra gli eventi, una proiezione del DVD del *Dybbuk* di Epstein, preceduta da una presentazione del compositore, che ha illustrato alcuni dei temi tradizionali ebraici russi integrati nella composizione dell'opera. Inoltre, Epstein ha partecipato ad una tavola rotonda di artisti che hanno realizzato adattamenti del dramma di An-Ski nell'ambito di varie arti sceniche (versioni e modernizzazioni teatrali, danza, film, teatro di figura). Gli artisti partecipanti hanno discusso le ragioni della loro fascinazione per il tema del Dibbuk e le modalità dei loro lavori, ciascuno nel proprio campo specifico.



Fig. 76 - Epstein, *The Dybbuk*. Atto I: in sinagoga. I tenori Yossi Aridan (Khonnon) e Avi Yasinovski (Hennokh) nella produzione del Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre; regia Rachel Michaeli; Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.

Lo stesso Epstein, conoscitore esperto e appassionato dell'opera ottocentesca e novecentesca, in particolare italiana, ha adattato la fonte letteraria di An-Ski per elaborarne il libretto operistico. Tra le numerose versioni 'originali' del dramma (in russo; in yiddish di An-Ski, perduta; in ebraico di Bialik; seconda versione yiddish di An-Ski, ricostruita)⁵² la decisione di Epstein – privilegiando la versione yiddish segnata da controversa genesi e vicenda, ancor oggi oggetto di dibattito specialistico – si muove con sicuro istinto da librettista d'opera che affronta la questione della lingua come strumento espressivo di comunicazione ad ogni livello e come veicolo per la rappresentazione di un potente dramma, secondo modalità ormai largamente dimenticate e persino ignote al teatro musicale contemporaneo. L'originale scelta di un libretto in yiddish – lingua un tempo a grande diffusione ebraica popolare, condannata allo sterminio dalla Shoah, sopravvissuta in comunità ridotte e smembrate, infine nuovamente recuperata in collettività recenti, specialmente a cominciare proprio dagli anni Novanta – è soprattutto asserzione di retaggio linguistico e poetico

⁵² Sulle versioni del dramma e i suoi diversi originali, cf. G. Lacerenza, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" – Centro di Studi Ebraici, Napoli 2012, Introduzione, 7-11. Cf. anche Passerini, *Storie d'amore e d'Europa*, cap. "Tra due mondi": il "Dibuk" di An-Ski in Francia e in Italia, 234-235.

sottratto all'estinzione, è forte volontà di creare un'opera accessibile sul filo della memoria, grazie al potere evocativo della musica. Come il testo è in yiddish, così la musica del *Dybbuk* di Solomon Epstein è infatti popolata di motivi tradizionali ebraici russi, rivelando in questo intreccio la sua profonda appartenenza e il suo disegno di rievocazione culturale:

My purpose with this opera goes beyond the normal desire of any composer for recognition. Just as S. Anski wrote his famous play to make audiences aware of a way of life that was already disappearing in his own day, so in principle I composed this opera to connect opera audiences anywhere to a powerful emotional experience of a 1,000-year-old Jewish civilization which the Third Reich fully intended to wipe all memory of from the face of the earth. For that purpose, I have an advantage not available even to Anski: I have woven a host of traditional Russian-Jewish music, used both motivically and melodically, into the larger musical fabric of this opera.⁵³

La lingua yiddish era stata frequentemente impiegata in commedie, canzoni e spettacoli di teatro musicale d'intrattenimento,⁵⁴ ma sinora non nell'opera; ciò accresce la forza affermativa del *Dybbuk* di Epstein. Tuttavia, per non contenere il suo lavoro entro i confini di una 'autenticità' che potrebbe correre il rischio di sembrare dogmatica, il compositore ha pure approntato una versione inglese ritmica cantabile⁵⁵ quale soluzione 'estrema' per facilitare esecuzioni in casi in cui lo yiddish non fosse praticabile.

The Dybbuk contiene anche inserti testuali in ebraico biblico, allorché *Shir-Hashirim* è intonato da Khonnon come citazione (e quasi apparizione corporea) dal venerabile testo del *Cantico dei Cantici* nella Scena 3 e nella Scena 5 del I Atto, producendo un effetto potente nella drammaturgia dell'opera. Nella Scena 3, Khonnon è sorpreso dall'amico Hennokh, anch'egli studente presso la yeshiva, mentre è immerso nei rituali cabbalistici; esortato a volgersi nuovamente alla saggezza del Talmud, prorompe nel *Cantico*, che rappresenta la somma esaltazione del desiderio amoroso redento dalle fiamme purificatrici.

⁵³ Solomon Epstein, corrispondenza e-mail con l'autrice, 28 giugno 2012.

⁵⁴ La commedia, l'operetta e gli spettacoli leggeri in yiddish sono parte dell'esperienza teatrale storica, anche negli Stati Uniti.

⁵⁵ Ms. inedito, presso l'archivio privato del compositore, Agawam, Massachusetts, U.S.A.

KHONNON	
Un ver hawt di "Sitraw Akhraw" beshahfen, oikh Gawt? Vawsser zint iz di shtawrk-steh? Vawsser zint iz shverer?....	And who gave the "Hidden Aspect" existence, but G-d? Of all sins which is strongest? Of all sins which is harshest?....
HENNOKH	
....Kedushaw? In der "Siraw Akhraw"?Ikh ken nit! Transcendence? In the "Hidden Aspect"?....I don't know...
KHONNON	
...Vi altz m'-na-tsay-akh tsu zein? Di zint fun a glustung tsu a nekayvaw? Yaw?	...Of all of them hardest to conquer? The sin of passion for a woman? Yes?
HENNOKH	
Lawz mir betrakhten!.....Yaw.	Let me consider!.....Yes.
KHONNON	
Un az mi laytert awt di zint in a shtarken fei-er, vert fun der gresster tumaw di hekhsteh kedushaw: vert "Shir Ha-Shirim".	But if one purifies that sin in a mighty fire, then from debased corruption emerges the holy: the "Song of Songs".
"Shir Ha-Shirim: Hinawkh yawfaw ra-yaw-si, hinawkh yawfaw; ay-na-yikh yonim mibahd l'-tsa-maw-saykh.	"Song of Songs: Thou art beautiful, O my love, thou art beautiful; thine eyes are doves behind thy veil.
" Sahraykh k'-ayder ha-i-zim sheh-gawl-shu may-har gil-ahd, (LEYEH ENTERS ahead of her companions and stands staring at KHONNON, who does not yet notice her.) "Shi-na-yikh k'-ayder ha-k'-tsuvos sheh-aw-lu min ha-ra-khe-tzaw, sheh-ku-lawm masimoss, v'-sha-ku-law ayn baw-hem."	"Thy hair is like a flock of goats trailing down from Mount Gilead, Thy teeth are like flocks of white sheep that ascend from the washing, and all of them perfectly paired, and perfection reigns among them "

Fig. 77 - Epstein, *The Dybbuk*, Libretto: ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein;
Atto I: *Shir Hashirim*; p. 8. Archivio privato del compositore
(Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

Nella Scena 5, il giovane riprende l'intonazione di *Shir-Hashirim* dopo l'incontro con Leah e lo scambio di tacite promesse attraverso gli sguardi. Linguaggio scenico quotidiano e linguaggio elevato della sacralità si stagliano allora giustapponendosi con efficacia espressiva di considerevole risalto in un testo cantato, data la loro grande diversità sonora; e lo stile musicale esprime con la massima aderenza il contrasto drammatico di questo passaggio, il cui testo possiamo leggere in un'altra significativa pagina del libretto:⁵⁶

⁵⁶ Solomon Epstein, *The Dybbuk*. Libretto adapted by the composer from the play by S. Ansky in the original Yiddish; singable English translation by the composer; complete

13

FRADEH (to LEYEH)

<p>Nu, tekhterel, genug. A hayligeh Toireh tawr men lahng nit kushen. Reinigkeiten zenen dokh geshriben mit shvartsen fei-er oif veissen fei-er. Oi, vi shpett ess iz, vi shpett! Kumt, tekhterlekh, ahaym, kumt gikher ahaym!</p>	<p>Now then, my child, enough. A Holy Torah one should kiss but briefly. Holy Torahs have their letters written with blackest fire on whitest fire. Oh, how late it is, how late! Come, daughters, come home, Come quickly, come home!</p>
---	---

(the WOMEN leave hurriedly. MAYER puts away the Torah Scroll,
closes the Ark, and hurries after them.)

SCENE FIVE

KHONNON

(picks up the Song of Songs chant where he had left off previously
in Scene Three upon seeing LEYEH gazing at him.)

<p>"...K'-khut ha-shaw-ni sif-saw-sah-yikh, u-mid-baw-raykh naw-veh; K'-fe-lakh ha-ri-mon ra-kaw-saykh mi-bahd l'-tsa-maw-saykh."</p>	<p>"...Thy mouth is a thread of scarlet, and all thy words breathe loveliness; Vermillion are the pomegranates of thy temples under thy veils."</p>
--	--

HENNOKH

<p>Khonnon...vaws zingstu? Dei-nieh pay-ess zenen nahss. Bist nawr vaws vider geven a mikveh?</p>	<p>What's that...you're chanting? Both your earlocks are all wet. You're still observing ritual immersions?</p>
---	--

KHONNON

<p>Yaw.</p>	<p>Yes.</p>
-------------	-------------

HENNOKH

<p>Un du...hawst kayn moireh nit?</p>	<p>And you...have no fear of this?</p>
---------------------------------------	--

KHONNON

<p>Nayn.</p>	<p>No.</p>
--------------	------------

Fig. 78 - Epstein, *The Dybbuk*, Libretto: ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein;
Atto I: *Shir Hashirim* (ripresa); p. 13. Archivio privato del compositore
(Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

La vicenda e la drammaturgia del *Dibuk* di An-Ski nell'adattamento operistico di Epstein ricevono un trattamento culturalmente motivato e inserito nella pratica librettistica. Nella riduzione del testo allo scopo di ottenere maggiore concisione, sono stati eliminati gli intrecci secondari.

Per privilegiare la funzionalità musicale, sono stati rimossi ad esempio tutti i riferimenti all'antefatto, ovvero il giuramento tra gli allor giovani Sender e Nissen, di far sposare i loro figli (vicenda che invece, altri compositori⁵⁷ hanno preferito inscenare al fine di accrescere lo spessore drammatico con l'aggiunta di profondità temporale): secondo la scelta di Epstein, nella prospettiva di un'opera – a differenza del teatro di parola – l'avidità di ricchezza dimostrata da Sender è ragione sufficiente affinché egli rifiuti Khonnon quale sposo della giovane figlia. Così pure non è presente in *The Dybbuk: An Opera in Yiddish* il personaggio di Reb Shimshon, il rabbino della città. Anche tale scelta è stata dettata da ragioni essenzialmente operistiche: secondo Solomon Epstein un baritono verdiano (nella parte di Reb Azrielkeh) già è bastevole agli equilibri, alla logica e alle possibilità di un cast d'opera.⁵⁸ Intenzioni di economia drammaturgica e di facilitazione nell'allestimento vengono dunque intessute nella complessiva scelta originale del compositore-librettista.

Tra gli esempi più rilevanti di concisione finalizzata alla pratica teatrale, si segnala soprattutto nel *Dybbuk* di Epstein l'assenza di un coro in quanto presenza formalizzata. Tuttavia, pur non impiegando partecipazione corale vera e propria (quale massa visibile che si sposta in scena, canta, recita e indossa costumi), quest'opera rimane lavoro fortemente rituale e corale, in sintonia con l'originaria ispirazione di An-Ski: nel Prologo e nell'Epilogo, che maggiormente prevedono coralità, i versi sulla caduta dell'anima dalle vette all'abisso che contiene in sé l'essenza della redenzione sono intonati all'unisono, in *pianissimo legato* e "senza accenti", da un simbolico coro invisibile posizionato fuori scena ("a grande distanza"), costituito da bassi e bassi-baritoni tra i quali i solisti principali.⁵⁹

⁵⁷ Ad esempio, come abbiamo visto, Leonard Bernstein nel balletto *Dybbuk*; abbiamo inoltre osservato come l'antefatto sia anche incorporato nella trama del film *Der Dibek* (1937) di Michał Waszyński.

⁵⁸ «I merely followed common practice in adapting a literary source for musical setting as an opera libretto. I cut S. Ansky's text drastically, because music takes so much longer than words, and I did not want an 8-hour opera. Further, I drastically simplified S. Ansky's play by cutting entire sub-plots which are important in S. Ansky's spoken drama, but impossibly wordy and complicated in an opera, where the music carries the main meaning. The most obvious cut is the entire back-story of the vow between Sender ben Henye and Nissen ben Rivkeh that, if their wives give birth to children of opposite sexes, then those two children shall marry. This is impossible in an opera where first of all it would add another act (or more), and also it is simply too verbal and too complicated for musical treatment. Instead, I simply substituted of Sender's greed for wealth as sufficient motivation for Sender's willful failure to recognize and inquire about Khonnon. I also eliminated Reb Shimshon, "the Rabbi of the City". Reb Azrielkeh (a "Verdi baritone") was entirely sufficient for operatic purposes» (S. Epstein, corrispondenza e-mail con l'autrice, 22 marzo 2013).

⁵⁹ S. Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts*, 1997, Piano-Vocal Score, *Prelude to Act One*, mm. 170-187, pp. 16-18 e *Postlude*, mm. 2550-2570, pp. 323-326.

Inoltre, gli interpreti di parti secondarie raddoppiano i loro personaggi, rappresentandone due in due scene diverse: mentre le sei parti principali vengono contemplate per sei solisti di canto, le undici parti secondarie sono previste per sette artisti. Ad esempio, gli interpreti delle parti dei tre Batlonim (tenore lirico, tenore di carattere e basso-baritono) impersonano anche rispettivamente Menasheh (il fidanzato di Leah), Reb Mendel (il precettore di Menasheh) e Nachman (il padre di Menasheh). Ciò appare dall'elenco dei personaggi e dei ruoli vocali specificati in partitura:

The Dybbuk: An Opera In Yiddish

CAST LIST

PRINCIPAL ROLES:

LEAH.....soprano, lirico spinto ("Cio-Cio San")

FRIEDA.....true contralto

KHONNON.....tenor, lirico spinto ("Cavaradossi")

REB AZRIEL'KEH (Act Three only).....high dramatic baritone ("Verdi baritone")

SENDER, father of Leah.....bass-baritone

THE MESSENGER.....basso profondo ("Russian bass")

SECONDARY ROLES, WITH DOUBLINGS:

GITTEL, friend of LEAH.....soprano (soubrette)

BASYEH, friend of LEAH.....soprano (soubrette)

HENNOKH (Act I)/ MIKHOL (Act II).....lyric tenor

FIRST BATLON (Acts I, II)/ MENASHEH (Act II).....lyric tenor

SECOND BATLON (Act I, II)/ REB MENDEL.....character tenor

THIRD BATLON (Act I, II)/ NAKHMAN, father of MENASHEH (Act II).....
.....bass-baritone

MAYER, synagogue assistant.....buffo tenor

[NOTE: Solo basses and bass-baritones sing unison melody OFFSTAGE for Prologue and Epilogue]

Dancers: Seven men who blow Shofars at Exorcism

Rabbinical students, Sender's hangers-on, Wedding guests, Men at Exorcism Ritual

Fig. 79 - Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score; ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. All rights reserved; *Cast List*; prima p. non numerata dopo la copertina. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

L'economia di mezzi scenici raggiunge livelli espressivi che avvicinano l'opera di Epstein non soltanto al contesto rituale evocato, ma anche a una concezione popolare del teatro musicale; le sue scelte drammaturgiche proiettano infatti memorie della passata tradizione operistica, di un'epoca in cui era possibile allestire gli spettacoli anche disponendo di mezzi modesti. Tale richiamo alla 'povertà' e a realistiche esigenze, che contribuisce ad inserire questo lavoro entro la sfera di influenza delle tematiche folcloristiche raccolte da An-Ski non meno che entro la sfera della tradizione operistica, privilegia in fondo l'istanza della comunicazione: un'opera viene creata per essere eseguita e rappresentata dinanzi al pubblico, cui è rivolta, e a questo fine si adatta senza che la sua identità subisca alterazioni.

In aderenza alla visione di An-Ski – e come si addice ad un lavoro operistico che contenga l'intera gamma dell'espressione drammatica – nel *Dybbuk* è molto importante anche la danza. In questo contesto, le scene danzate si distinguono per assenza di quel folclore che potremmo aspettarci, seppur spogliato di ogni esotismo decorativo.

La *Danza Chassidica in Cerchio* dell'Atto I, Scena 6, che fa risaltare per contrasto la tragica morte di Khonnon e viene bruscamente interrotta alla scoperta del suo decesso, preannuncia il suono degli shofar nella *Scena dell'Esorcismo* dell'Atto III.⁶⁰ Di notevole potenza teatrale sono poi la percussiva *Danza di Leyeh con i Poveri* dell'Atto II, Scena 2, in *Allegro furioso (fortissimo, staccato)*⁶¹ cui fa seguito la bizzarra *Danza Macabra*, parodistica, dapprima ipnotica ed estatica, gonfia di tremoli, trilli e glissandi; tutte ornamentazioni che in accelerazione dissonante assumono un alienante ruolo parodistico e tragico.⁶² Queste sezioni dell'opera avrebbero anche il sicuro effetto di arricchirne l'impatto teatrale in una completa rappresentazione scenica di essa.⁶³

⁶⁰ S. Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score, ms. inedito; © 1997 by Solomon Epstein; p. 105 (morte di Khonnon); pp. 110-113 (Danza).

⁶¹ Id., pp. 126-131.

⁶² Id., pp. 132-135.

⁶³ Nell'unico documento visuale e sonoro dell'opera, della durata di 70', la presenza della danza è ridotta al minimo per ragioni di semplificazione ed economia; non esiste dunque ancora alcun filmato che renda ragione di questa componente significativa del *Dybbuk* di Epstein.

[illegible]

Fig. 80 - Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score; ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. All rights reserved. Atto II, Scena 2 (© 1997): inizio *Dance of the Poor with the Bride*; p. 126. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

La consapevolezza dell’eredità operistica contribuisce alla definizione identitaria di questo *Dybbuk* in yiddish. Nel comporre, Solomon Epstein si sente parte di una comunità di autori e al tempo stesso di fruitori d’opera come genere popolare e da lungo tempo radicato nella memoria individuale e collettiva; con tale comunità, e in particolar misura con Verdi, profonda sorgente di influenza e modello di riferimento, egli intrattiene una conversazione costante:

Since my childhood, for me the center of Italian opera is of course Verdi. So I can see that, almost reflexively, I structured my opera along the lines of *Otello*: Verdi's erasure of the demarcation between recitative and aria (or other set piece) by creating a continuous 'spectrum' ranging flexibly from Iago's nearly secco recitative in his early scene with Roderigo, through parlante, which can explode into arioso and aria, all the way to a complete 'stop-action' full-scale ensemble at the end of Act Three.⁶⁴

L'istanza della comunicazione, riconnettendo *The Dybbuk* al passato e alle tradizioni – sia del mondo folcloristico e musicale scoperto, preservato e raffigurato da An-Ski, sia dell'universo operistico – è saldamente intrecciata alla tematica della memoria e delle influenze compositive: Epstein innesta nella sua opera una grande quantità (una sorta di 'repertorio') di canti tradizionali ebraici russi.⁶⁵ Tali fonti, che ammontano a decine, sono state scelte perché adeguate alle situazioni drammatiche del soggetto. Nel complesso disegno del *Dybbuk*, questi materiali musicali originali non vengono usati come pittoreschi ornamenti, bensì in funzione di componenti tematiche e motiviche, e in quanto tali influenzano e persino modellano il linguaggio e lo stile. Anche qualora melodie e motivi siano stati creati direttamente dall'autore, in risposta alle sollecitazioni del dramma di An-Ski, pur sempre tutti gli elementi sono plasmati secondo caratteristici modelli scalari e intervallari tipici della musica tradizionale ebraica; tale processo compositivo concorre grandemente all'unificazione dello stile, producendo risultati di realismo e coinvolgimento.

Solomon Epstein ha predisposto una mappa delle fonti originali da lui utilizzate come elementi tematici e motivici.⁶⁶ Il documento, estroso manuale e al tempo stesso diario musicale, costituisce al primo sguardo un affascinante labirinto sottoposto dall'autore ad ininterrotta chiarificazione; ma con lo studio esso ben presto rivela la sua natura di esauriente guida alla comprensione dell'opera, della sua genesi e della sua poetica. La mappa testimonia soprattutto il convincimento e, ancora una volta, il globale progetto culturale del compositore nel riconnettersi ad un mondo da lui conosciuto, praticato e amato, che deve essere sottratto allo sterminio e all'oblio; ma gli esotici colori che riempiono la mappa-diario non presentano nel *Dybbuk* di Epstein alcunché di pittoresco e decorativo, mentre lo sforzo intellettuale di questa edotta costruzione non ne affievolisce l'eloquenza e la comunicativa.

⁶⁴ Solomon Epstein, corrispondenza e-mail con l'autrice, 23 settembre 2012.

⁶⁵ Epstein ha per lungo tempo svolto la professione di cantore e direttore musicale presso sinagoghe statunitensi.

⁶⁶ S. Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish. Chart of Traditional Russian-Jewish Source Music Used in the Opera Melodically and Motivically*, ms. inedito, 11 pagg., © 2012 by Solomon Epstein.

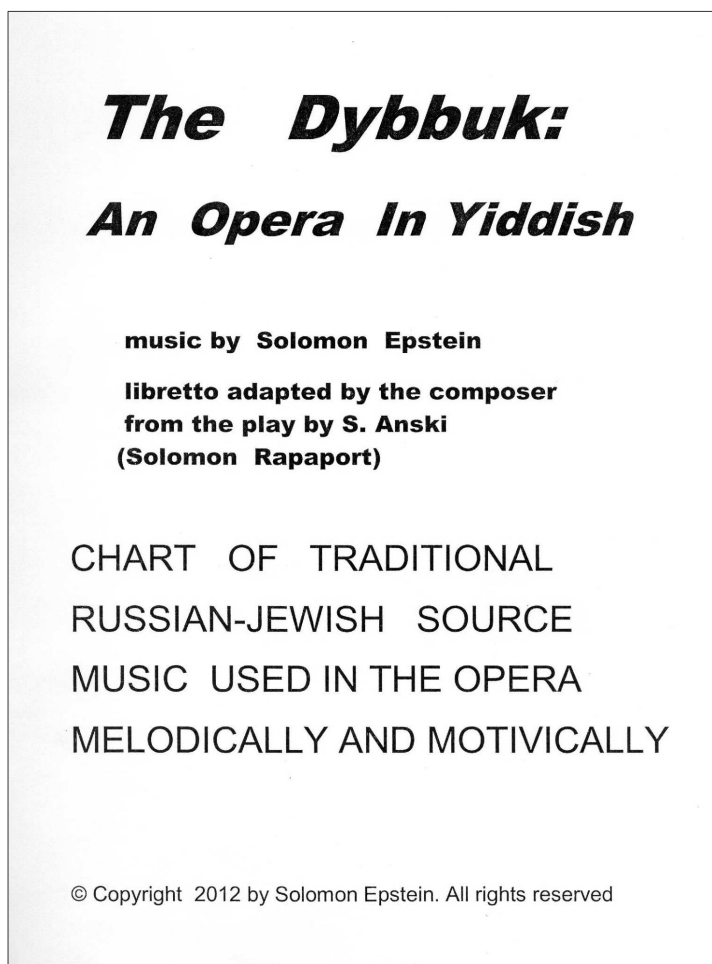


Fig. 81 - Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish. Chart of Traditional Russian-Jewish Source Music Used in the Opera Melodically and Motivically*; ms. inedito; © 2012 by Solomon Epstein. All rights reserved. Copertina. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

Ripercorrendo l'impiego tematico dei materiali tradizionali, osserviamo dunque che l'opera di Epstein si apre e si conclude con una intonazione di *Makhmas vaws* (il corrispettivo yiddish di *Mipne-ma*).⁶⁷ Sebbene la melodia introdotta non sia la fonte tradizionale utilizzata da Engel, bensì un Nusakh (melodia caratteristica) per il Ne'ilah (celebrazione e preghiera

⁶⁷ S. Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score, ms. inedito; © 1997 by Solomon Epstein. Prelude, miss. 1-187, pp. 15-18; Postlude, miss. 2550-2570, pp. 323-326.

conclusiva) di Yom Kippur, tuttavia una affinità melodica, intervallare e ritmica tra le due fonti ancora una volta ci ricorda le ramificazioni del patrimonio folcloristico musicale sui vasti territori di provenienza:

- page 1 -

Traditional Russian-Jewish musical sources used in *THE DYBBUK*:
AN OPERA IN YIDDISH by SOLOMON EPSTEIN, with libretto adapted by the
 composer from the Yiddish playscript by S. ANSKI.
 These traditional sources are adapted both melodically and
 motivically, and were chosen as appropriate to dramatic
 situations in the opera. The references below are keyed to
 their appearance in the opera's piano-vocal score by measure numbers.
 Many of the opera's melodies and motives are not shown here because
 they are freely composed in response to dramatic situations, but all are shaped
 by characteristic Jewish scale patterns. ACT ONE, Prelude

Nusakh [Signature Melody] for the Final Service (Ne-ilah) of Yom Kippur,
 with words from the Hittin Midday Prayer Book. Yiddish rhythms are approximate.

measures 144-187
 freely chanted; appears both melodically
 Andante
 1. Yit-ga-dal ve-yit-kadesh sh'mei ra-ba. A - - - mer, - b.
 ol - - mo div-ro khr-u-tei - - v'-yam-likh mal-khu-tei, - -

ACT ONE, scene one

mm. 189
 Chant associated with the study of the Talmud. 191
 Andante sostenuto
 2. 3. etc.

mm. 228-231
 Lubavitcher Hassidic melody for "Tzomoh likhe naf shi" (my soul thirsts for thee)
 from Psalm 63
 3. etc.

mm. 265 ACT ONE, scene two [Also ACT ONE, scene six, mm. 2, 602]
 Allegro Lubavitcher Hassidic Circle Dance
 poco allargando
 accelerando, con giubilo

ARCHIVES

Fig. 82 - Epstein, *The Dybbuk*, Chart of Traditional Russian-Jewish Source Music
 Used in the Opera Melodically and Motivically; ms. inedito, p. 1.

© 2012 by Solomon Epstein. All rights reserved. Archivio privato
 del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

Similmente, la scelta delle altre melodie originali che sono intessute nella partitura del *Dybbuk* di Epstein posa sempre su motivazioni di carattere artistico ed espressivo, come anche evidenziato dal trattamento a cui esse sono sottoposte. Un caso particolarmente significativo è dato dall'intonazione di *Shir Hashirim* nell'Atto I dell'opera; l'intera Scena 3⁶⁸ è costruita su due canti tradizionali ebraici russi per il *Cantico dei Cantici*, il primo dei quali domina l'intero passaggio⁶⁹ che si conclude con un duetto d'amore senza parole, in cui la voce del violoncello solista (alter ego di Khonnon) si interseca alla voce del violino (alter ego di Leyeh).

Fig. 83 - Epstein, *The Dybbuk*, Chart of Traditional Russian-Jewish Source Music Used in the Opera Melodically and Motivically; ms. inedito; © 2012 by Solomon Epstein.

All rights reserved; *Shir Hashirim*, p. 2 (part.). Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

L'elaborazione della fonte originale non è folclorica ma puramente operistica. Allorché la melodia è affidata al simbolismo timbrico del violoncello-Khonnon (*allargando a poco a poco – andante con passione*), il *Cantico dei Cantici* diviene testo passionale e drammatico, consegnato ad un

⁶⁸ S. Epstein, *The Dybbuk*, Libretto; ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. Atto I, Scena 3, pp. 6-8. S. Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score, ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. Atto I, Scena 3, mm. 296-567, pp. 37-64 (questa particolare scena, © 1996); pp. 109-141 della partitura orchestrale.

⁶⁹ Sino alla mis. 567.

tenore lirico spinto (“Cavaradossi”, ha precisato il compositore accanto al nome di Khonnon nell’Indice dei personaggi e dei corrispondenti ruoli vocali)⁷⁰ il quale con veemenza crea così un registro espressivo nuovo e persuasivo. Gli strumenti dialogano forgiando trasparenze di vibrafono e pianoforte contro la melodia del violoncello, su cui l’afflato intermittente degli archi riversa ondate di eloquio struggente.

The image displays two pages of a handwritten musical score for the opera *The Dybbuk*. The top page covers measures 419 to 422, and the bottom page covers measures 423 to 427. The staves are labeled Vln I, Vln II, Vla, Vlc, and D-B. (Double Bass). The score is written in a fluid, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *sp.*, *fp*, *solo*, *f*, and *mf*. Above measure 422, the instruction "allargando poco a poco" is written. Above measure 423, the tempo marking "Andante con passione" is present. The bottom of each page features a logo for "Poesantino" and the text "NO. 31 BLANK SCORE 24 STAVE/PO 10900".

Fig. 84 - Epstein, *The Dybbuk*; Partitura orchestrale; ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. All rights reserved; Atto I, Scena 3: inizio *Shir Hashirim*; parte del violoncello (alter ego di Khonnon), miss. 421-426; pp. 109-110. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

⁷⁰ S. Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score, ms. inedito; © 1998 by Solomon Epstein. Prima pagina non numerata dopo la copertina.

[illegible]

Fig. 85 - Epstein, *The Dybbuk*; Partitura orchestrale; ms. inedito; © 1998
by Solomon Epstein. All rights reserved; Atto I, Scena 3: *Shir Hashirim*; miss. 518-521;
p. 130. Archivio privato del compositore (Agawam, Massachusetts, U.S.A.).

I due canti tradizionali ebraici russi per *Shir Hashirim* tornano sotto mutevoli sembianze nel corso dell'opera: nella Scena 4 del I Atto, in preparazione alla ripresa della Scena 5; più volte nell'Atto II, segnatamente nella *Danza Macabra* della Scena 3; e nella scena finale del III Atto.⁷¹ In quest'ultima occorrenza, dopo che impiego di atonalità, glissandi negli archi e Sprechstimme hanno riflettuto il disorientamento dei due innamorati,⁷² nelle misure successive⁷³ Leyeh riacquista gradualmente la memoria e il canto di *Shir Hashirim* si manifesta in orchestra e quindi nelle voci dei due giovani, in un duetto finale che conduce alla morte della fanciulla e al ricongiungimento eterno degli infelici amanti.⁷⁴ Il duetto culmina nella suprema riapparizione del tema durante le battute finali di Leyeh che si volge a Khonnon, mentre ella stessa precipita nella morte.⁷⁵

Un ulteriore caso particolarmente complesso di impiego di canti tradizionali nel tessuto dell'opera è offerto dalla Scena dell'Esorcismo nell'Atto III.⁷⁶ L'Esorcismo è costruito musicalmente invertendo la celebrazione tripartita, centrale al culto di Rosh Hashanah, che si avvale del caratteristico suono degli shofar a chiusura di ciascuna sezione. Alla concezione di moto verso l'alto, che simboleggia il compimento dell'intervento divino affinché gli esuli di Israele siano condotti alla Terra Promessa, corrisponde per contrasto, nel Rituale dell'Esorcismo – anch'esso in tre parti, scandite dal triplice suono degli shofar – l'invocazione degli spiriti superiori discendendo sino agli spiriti inferiori, che libereranno il corpo di Leyeh dal Dibbuk. Nell'opera ciascuna delle tre sezioni dell'Esorcismo è preceduta da una fanfara di ottoni che cita una melodia solenne tradizionale per Rosh Hashanah o Yom Kippur.⁷⁷

Numerose altre fonti tradizionali originali e molteplici riferimenti sono intrecciati nell'elaborata trama del *Dybbuk* di Epstein, compreso un dichiarato omaggio all'opera italiana – e persino al belcanto e alle sue celebrate “scene della pazzia” – che ad esempio si affaccia nella scena dell'Esorcismo:

⁷¹ S. Epstein, *The Dybbuk*, Atto III, Scena 7.

⁷² S. Epstein, *The Dybbuk*, Piano-Vocal Score, ms. inedito; © 1997 by Solomon Epstein. Atto III, Scena 7; miss. 2379-2396, pp. 295-297.

⁷³ Id., Atto III, Scena 7; miss. 2397-2399, p. 297.

⁷⁴ Id., Atto III, Scena 7; miss. 2401-2424, pp. 297-301.

⁷⁵ Id., Atto III, Scena 7; miss. 2524-2538, pp. 318-321.

⁷⁶ Id., Atto III, Scena 4; miss. 2017-2225; pp. 239-278.

⁷⁷ S. Epstein, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish. Chart of Traditional Russian-Jewish Source Music Used in the Opera Melodically and Motivically*, ms. inedito, © 2012 by Solomon Epstein; pp. 7-9.

As the Exorcism Ritual intensifies, there is frequent use of cantorial-style fioriture in the vocal line. This usage is a “translation” from the use of elaborate “coloratura” in Mad Scenes during the Bel Canto period of Italian Opera.⁷⁸

In questo contesto operistico di forte sostanza drammatica, privo della stilizzazione astratta di esotismi ornamentali, la riconoscibilità delle melodie preesistenti rievoca comunità lontane ormai scomparse e le fa rivivere con intensità e passione. L'impiego ricorrente della citazione è allora voce di una cultura condivisa, è prassi compositiva che fornisce anche la misura emotiva nel rivolgersi al dramma di An-Ski. Ma ben oltre si estende la portata di tale poetica: quello stile coerente – che le melodie tradizionali ebraiche russe integrate nel tessuto dell'opera contribuiscono a mantenere – grazie all'autenticità delle fonti musicali introdotte risulta largamente accessibile senza necessità di semplificazione:

In composing *The Dybbuk*, I certainly intended to make the music immediately accessible for a general audience; at the same time, I certainly intended NOT to oversimplify the musical style, but instead to try to meet S. Anski's challenge head on. So I was especially happy to see that general audiences found the music immediately engaging.⁷⁹

Nel disegno musicale del *Dybbuk*, Epstein operista ed Epstein studioso documentato (che sempre tuttavia in quanto tale si colloca ai margini, per intervenire soltanto all'occorrenza e al servizio dell'opera) si integrano dunque in fusione identitaria senza spaccature, a rispecchiare il legame tra dimensione intellettuale e teatralità.

Sul piano espressivo e drammaturgico, il proponimento del compositore è stato infatti quello di “realismo psicologico”. Solomon Epstein si dichiara profondamente colpito dall'affermazione di An-Ski che il *Dibuk* è un dramma realistico incentrato su un popolo mistico.⁸⁰ Anche questa è riconoscibile come un'eredità operistica: il realismo psicologico non era forse un intento centrale dei grandi operisti del passato, come Verdi e Puccini?

Da ancora un'altra prospettiva, è interessante osservare in qual modo, per il conseguimento di tale “realismo psicologico”, il linguaggio musicale del *Dybbuk* di Epstein venga modellato in rapporto ai linguaggi della musica moderna e contemporanea:

⁷⁸ Id., p. 9.

⁷⁹ Solomon Epstein, corrispondenza e-mail con l'autrice, 23 settembre 2012.

⁸⁰ Le tematiche di realismo e misticismo nel dramma di An-Ski sono state approfonditamente indagate da Gabriella Safran nel volume *Wandering Soul*, in particolare alle pp. 220-221. L'intento realistico del radicale An-Ski è prevalentemente stato interpretato in chiave mistica dai lettori, dai commentatori e dal pubblico teatrale.

I'm not attracted to the strict 12-tone method as a system. Free atonality is largely guided by instinct, maybe by a feel for the contour of a musical line. I use it myself in Leah and Khonnon's final duet, to suggest Leah's loss of memory, and later to convey the surreal situation of Leah's love duet with a ghost. Atonality can of course be extremely powerful, but I think is perhaps best used over short stretches, in bursts. But to restrict the orchestra to atonality over the course of an entire opera, even when there are some clearly audible themes or motives, is to end up with a result that after a while sounds merely gray. At a certain point, atonality can become mere dogmatism, and its practical result can add up to no more than a studious avoidance of 3rds, 6ths, and triads. The result is, simply, lack of contrast.⁸¹

È anche nel rifiuto del dogmatismo compositivo che Solomon Epstein fa così ampio uso di autentiche tradizioni musicali ebraiche russe liturgiche, chassidiche e popolarresche. Il linguaggio armonico è ispirato e dettato da queste fonti tradizionali, le quali forniscono chiari centri tonali senza che ciò implichi l'esclusione della modernità o della sperimentazione.

La citazione, non assumendo i tratti di elemento illustrativo, risulta infine al cuore della creazione musicale e teatrale. Essa, determinando le scelte dell'armonia, dona nuova vita alla componente folcloristica e agli esotismi del *Dybbuk*.

Ecco perché, nella sua centrale istanza di comunicazione, il compositore dà prova di totale disinteresse per gli aspetti esotici in senso ornamentale; della lontananza e del pittoresco altrove gli sono cari l'urgenza di afferrare un contesto di tradizioni condannate all'estinzione e – attraverso un'alchimia creativa che trasformi le grandi distanze spazio-temporali in prossimità culturale – di fonderlo ad un altro ambito remoto e amato, anch'esso portatore di memorie e nostalgie, e altrettanto archetipico per un compositore di teatro musicale statunitense contemporaneo: quello operistico. Nella sua complessa concezione, Solomon Epstein ha inteso mantenere l'antica semplicità del rapporto di vicinanza affettiva tra il compositore d'opera e il suo pubblico.

Il *Dybbuk* di Solomon Epstein si costituisce così come creazione scevra delle contaminazioni stilistiche postmoderne, distaccate e ironiche, e dell'uso decontestualizzato di frammenti del passato musicale, pur nel totale assoggettamento ad una fonte letteraria, qualità tipiche di larga parte del teatro musicale contemporaneo, specialmente statunitense; anche grazie all'elemento di indubbia originalità della scelta linguistica davvero esotica del libretto, *The Dybbuk: An Opera in Yiddish* lancia la sfida di percorrere con naturalezza e affetto il solco dell'opera, dichiarandone affinità e intenzionali richiami, eppure in condizione costante di indipendenza e unicità entro la propria poetica.

⁸¹ Solomon Epstein, corrispondenza e-mail con l'autrice, 23 ottobre 2012.



Fig. 86 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto I: *Shir Hashirim*. Il tenore Yossi Aridan (Khonnon); regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.



Fig. 87 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto I: Invocazione alle potenze mistiche. Yossi Aridan; regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.



Fig. 88 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto II: Danza Macabra. Il soprano Camilla Griehsel (Leyeh) e l'attrice-danzatrice Dorit Talmi (Vecchia Mendicante); regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.



Fig. 89 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto III: Esorcismo. Camilla Griehsel; regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.



Fig. 90 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto III: Cerchio magico. Camilla Griehsel e Yossi Aridan; regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.



Fig. 91 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto III: Morte di Leyeh. Camilla Griehsel; regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999. © Rachel Michaeli.

Quando l'architetto austriaco Ludwig Förster (1797-1863) edificò a Vienna, nel 1858, il Leopoldstädter Tempel, primo esempio di grande sinagoga in stile moresco, avviò una tendenza che sarebbe lungamente rimasta in vita: l'identificazione dell'ebraismo con l'esotismo. In termini funzionali egli espresse la necessità di un luogo di culto chiaramente distinguibile dall'esterno del ghetto. A tal fine, alla struttura basilicale cristiana tripartita, il cui impianto veniva ripreso, Förster sovrappose l'esotico stile moresco, che consentisse alla sinagoga di differenziarsi dal modello architettonico imperante e culturalmente elevato che egli aveva assunto, quello cristiano. All'interno del ghetto, la sinagoga non necessitava infatti di essere notata e distinguersi quale non-chiesa; vista fuori dal ghetto, doveva invece spiccare agli occhi dell'osservatore esterno grazie a tratti di inconfondibile identità.¹

In queste opere di architettura religiosa ebraica, costruite a cominciare dalla metà dell'Ottocento, l'esotismo rese possibile una presa di distanza dal modello cristiano. L'antico ebraismo già veniva del resto raffigurato all'epoca in termini moreschi orientalizzanti anche nella pittura, come ad esempio nelle tele di James Tissot (1836-1902) che proprio in quegli stessi anni nella sua produzione giovanile illustrava la suggestiva lontananza temporale e culturale del Medio Evo o degli argomenti letterari conferendole sembianze esotiche e pittoresche. Le numerose rappresentazioni dei soggetti biblici che distinsero gli ultimi due decenni della produzione di Tissot furono documentate attraverso viaggi in Medio Oriente, in cui l'artista intese apprendere gli elementi specifici della civiltà ebraica. Si trattava di un'estetica in cui la dimensione esotica connotava l'ebraismo secondo caratteristiche di "diversità".²

Tali tendenze rappresentative nel corso del XIX secolo vennero anche preparate dalla divulgazione della cultura etnografica, che nei decenni successivi non avrebbe mancato di generare pure tendenze localizzate o superficiali, che semplicemente reiteravano mode decorative. Precisamente questo orientamento divulgativo consentì del resto una diffusione delle scoperte etnografiche anche al di fuori della cerchia degli appartenenti ad un popolo o a un'etnia, o degli specialisti.

L'attrazione verso gli esotismi musicali del soggetto del *Dibbuk* resta anch'essa indissolubilmente legata alle tematiche del folklore e allo svi-

¹ Il Leopoldstädter Tempel di Vienna fu distrutto nella Reichskristallnacht del 10 novembre 1938.

² Rigrazio il professor Gabriele Boccaccini della University of Michigan per aver richiamato la mia attenzione su questa concatenazione di idee.

luppo della cultura etnografica ed etnomusicologica. E anche nel caso del *Dibbuk*, ciò consentì una penetrazione del tema nel mondo non ebraico, un'opera di diffusione peraltro avviata dallo stesso An-Ski.³

L'esotismo è sempre centrale alla discussione e comprensione dei *Dibbuk* musicali che, affermatasi sull'onda di entusiasmo per il dramma di S. An-Ski già negli anni Venti e Trenta del Novecento, subirono con la guerra e la Shoah la medesima tragica interruzione inflitta a tutti i motivi del folclore ebraico, per rifiorire insieme alla ripresa dell'interesse per il dramma stesso nel dopoguerra e in particolare dagli anni Sessanta; in maniera specifica questo processo si è compiuto nel mondo contemporaneo soprattutto in Israele e negli U.S.A., ove si assiste oggi ad un intenso rigoglio di cultura yiddish accademica e artistica, e ad una rinnovata esigenza di preservazione di tale patrimonio culturale del passato, salvato dalla distruzione.

Nelle realizzazioni musicali del tema del *Dibbuk*, una significativa conseguenza dell'origine etnografica ad etnomusicologica è costituita inoltre dal rapporto con la scena: sin dalla realizzazione letteraria di S. An-Ski, la scelta teatrale era quella che più efficacemente avrebbe potuto mantenere la dimensione orale di preservazione, rievocazione e comunicazione diretta della cultura di provenienza.

Su questo presupposto, il dramma produsse incancellabile sensazione e il *Dybuk* di An-Ski, a sua volta nel ruolo di fonte originale, è stato riscritto e ricreato per la scena, in versioni attualizzate,⁴ postmoderne, psicoanalitiche. Qualcuna di esse non è più neppure catalogata sotto il nome dello stesso scrittore. Tale fervore è indice di rigenerazione costante del soggetto, che si anima di vita propria indipendentemente dall'autore che lo ha reso celebre facendolo uscire dall'ambito della sua origine e dalla ricerca degli esperti. Il dramma ha ricevuto adattamenti cinematografici e televisivi, ha attratto artisti di varie arti sceniche compreso il teatro di figura,

³ Gabriella Safran, nel suo studio *Wandering Soul*, 214 e ss., esamina le ragioni di natura collezionistica e museale che hanno sempre prevalso, sin dal suo concepimento, nel drama di An-Ski, rendendolo straordinariamente aperto alla comprensione dei non ebrei. Sulla concezione di An-Ski di un museo dell'ebraismo in relazione alla sua spedizione etnografica, con il progressivo ampliarsi della raccolta dall'iniziale folclore narrativo e musicale, sino ad includere l'aspetto visuale di artifatti e oggetti d'uso: cf. B. Lukin (versione inglese di Marion Rosenberg), *An Academy Where Folklore Will Be Studied: An-Sky and the Jewish Museum*, in Safran - Zipperstein (a c.), *The Worlds of S. An-sky*, 281-306, cap. 13.

⁴ «Sono affascinato dalla libertà dell'«adattamento», che sostituisce un'opera normativa con un dramma del tutto gnostico»: così afferma Harold Bloom nella sua Postfazione (*Afterword*) ad una delle riscritture recenti del dramma di An-Ski, l'adattamento di Tony Kushner (Theatre Communications Group, New York 1998; la citazione da Bloom si trova a p. 110).

ha ispirato una quantità di realizzazioni per il teatro musicale e danzato superiore a quella dei pur numerosi lavori strumentali.

Nei compositori moderni, americani in particolare, la complessa coesistenza in *An-Ski* dell'autore e del raccoglitore collezionista di folclore ha prodotto la massima influenza, giustificando culturalmente la mancanza di contraddizione tra ideali colti e attrazione della cultura popolare, del jazz, dell'improvvisazione, che compositori quali Gershwin e Bernstein, seppure da provenienze opposte e con modalità diverse, sempre perseguirono; ed è in generale un tratto distintivo entro la cultura musicale statunitense che abbatta barriere tra separazione di generi e stili.⁵ In questo senso, si può spiegare l'influenza del soggetto del *Dybbuk* nel mondo musicale statunitense anche come istanza di non separazione tra la sfera musicale tradizionale-vernacolare e la musica d'arte.

È rilevante, ad esempio, chiederci in che senso possiamo considerare *The Dybbuk* di Solomon Epstein un'opera americana, oltre la nazionalità del compositore-librettista e senza riferirci ad interessi nazionalistici qui non pertinenti, bensì in considerazione di più profondi significati culturali.⁶ Epstein, nel suo sistematico ricorso a fonti musicali tradizionali ebraiche russe, costruisce un'eloquenza compositiva moderna fondata su memorie antiche, in una visione operistica di ricupero, denuncia e redenzione: complessivamente il suo *Dybbuk* mira a ritrarre una civiltà che in anni ancor recenti giunse sull'orlo dello sterminio.

⁵ L'argomento della coesistenza in *An-Ski* dell'autore e del folclorista è affrontato da Izaly Zemtsovsky nel saggio "The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts", in Safran - Zipperstein (a c.), *The Worlds of S. An-sky*, 203-231, in particolare 215-219.

⁶ Solomon Epstein quale autore di "opera americana" ha inoltre composto in anni successivi *Moby-Dick*, Opera-Oratorio in tre atti (2007). Anche questo libretto è un adattamento dalla fonte letteraria, l'omonimo capolavoro narrativo ed epico di Herman Melville (1851), realizzato dallo stesso compositore sulla base della drammatizzazione di Joyce Sparer Adler (1915-1999), scrittrice e studiosa di Melville, la quale del medesimo scrittore adattò per la scena teatrale anche *Billy Budd* e *Benito Cereno*. Nel 1999 Epstein aveva composto *Murder in the First: An American Opera in Two Acts* (1999; 2010), su libretto ancora una volta da lui stesso adattato, in questo caso dal romanzo e dal dramma di Dan Gordon, sceneggiatore per il film dallo stesso titolo, prodotto da Warner Bros. nel 1995. La controversa vicenda criminale che ha ispirato l'opera è basata su una storia vera e provocatoriamente affronta la tematica dell'ambiente che determina il reato. Il protagonista di *Murder in the First* di Dan Gordon è un uomo che, iniziata la carriera criminale in giovanissima età rubando per fame, è quindi precipitato in crimini sempre più gravi, ricevendo punizioni sempre più severe e sproporzionate alla colpa originale. Nata come dissertazione per il dottorato in composizione conseguito da Epstein presso la Hartt School of Music (Hartford University, Connecticut), *Murder in the First* venne sottoposta ad ampia revisione nel 2002.

Ciò è possibile in un contesto, quello statunitense contemporaneo, in cui la cultura yiddish ha almeno in certa misura proseguito senza fratture il suo cammino (continuità invece infranta e riaffiorata soltanto a varie riprese e sparsamente in Europa). Ma tale processo compositivo acquista significato soprattutto entro una civiltà musicale in cui le fonti della musica tradizionale possono essere legittimate quali componenti di un'opera di considerevole spessore intellettuale. Il teatro musicale yiddish si rivela infine ancora una volta, pur in questo lavoro originale e unico, come una delle molte voci della musica americana, che come norma è molteplicità e coesistenza di diversità.⁷

Gli statunitensi Copland, Tamkin, Gershwin e Bernstein hanno avvertito, ciascuno entro il proprio disegno compositivo, la profonda attrazione del soggetto del *Dibbuk*, la cui enorme suggestione teatrale li affascinò per l'esotismo di culture e credenze distanti, misteriose, insieme alle sue altrettanto grandi potenzialità musicali. Che abbiano fatto ricorso a citazioni e rielaborazioni di musica preesistente o abbiano interamente creato una loro originale evocazione di quel folclore, all'ispirazione di An-Ski ed Engel essi rimasero comunque legati come ad una tradizione a loro almeno in parte nota, come ad una delle radici mai recise.

Un legame che per Lodovico Rocca assunse tratti differenti, in un Paese come l'Italia negli anni precedenti alla promulgazione delle Leggi Razziali, ove persino gran parte dei compositori ebrei erano a tal punto integrati nella società italiana, da avere essi stessi scarsa conoscenza della musica ebraica, in particolare delle tradizioni folcloristiche e musicali dell'Europa dell'Est. Per Rocca l'esotismo della lontananza rispondeva allo sforzo di comprendere l'ebraismo, di documentarsi, di plasmare un'invenzione in base alla verosimiglianza, ispirandosi a varie manifestazioni musicali dell'altrove.

Ancora in relazione al motivo dell'esotico, è avvincente osservare come i vari compositori abbiano risolto creativamente la controversia sull'autenticità della musica tradizionale ebraica, sia negli Stati Uniti che nell'Italia del Novecento. La realtà americana trova efficace descrizione critica nelle parole di Neil W. Levin, direttore artistico del Milken Archive e autorevole esperto di musica ebraica:

Much of what was popularly considered "traditional Jewish music" in America—Hassidic-type tunes, klezmer band inflections, Eastern European modes and motifs, Yiddish folksong, and cantorial chant—is in fact of relatively re-

⁷ Per un testo di storia della musica americana che affronti la componente musicale ebraica nel contesto della molteplicità di componenti etniche, si veda R. Crawford, *America's Musical Life: A History*, Norton, New York - London 2001, in part. il cap. 26, "Come On and Hear": *The Early Twentieth Century*, soprattutto 530-549, e il cap. 37, *Melting Pot or Pluralism? Popular Music and Ethnicity*, 782-785.

cent origin, dating to the 19th century with sometimes wishful perceptions of greater age.⁸

La scelta, da parte di alcuni compositori, di non esprimere le antiche leggende e gli archetipi sottesi al soggetto del *Dibbuk* mediante un linguaggio musicale «comunemente considerato “musica tradizionale ebraica”», e il loro conseguente ricorrere a tecniche e idiomi classici contemporanei, anche qualora ciò comportasse un apparente orientamento conservatore rispetto alla dimensione folcloristica, sarebbe dunque secondo lo studioso un altro sguardo ancora sulla questione dell'autenticità e degli esotismi.

Tale panorama artistico cangiante scaturito dal complesso di leggende ebraiche raccolte e ricreate nel dramma di S. An-Ski *Der Dybuk*, rispecchia l'influenza permanente di un soggetto in egual misura teatrale e musicale: ad un secolo esatto dalla sua formulazione letteraria (1914) quell'influenza esercita ancor oggi il proprio incontrastato potere sulla musica e sul teatro.

⁸ La citazione è tratta dalle note illustrative specialistiche di Neil W. Levin per il CD *Jewish Operas*, I, Naxos - American Classics and Milken Archive - American Jewish Music, Naxos 8.559424, 2004.



Fig. 92 - Epstein, *The Dybbuk*, Atto II: Danza Macabra. Il soprano Camilla Griehsel (Leyeh) e l'attrice-danzatrice Dorit Talmi (Vecchia Mendicante); regia Rachel Michaeli; Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, 2 maggio 1999.

© Rachel Michaeli.

APPENDICE

REALIZZAZIONI MUSICALI DEL SOGGETTO DEL *DIBBUK*

1) PUBBLICAZIONI LETTERARIE DI INTERESSE MUSICALE

S. Ansky, *The Dybbuk: A Play in Four Acts*. Translated from the Original Yiddish by Henry G. Alsberg and Winifred Katzin. Introduction by Gilbert W. Gabriel and a Note on Chassidim by Chaim Zhitlowsky
Liveright, New York 1926

Versione inglese storica, con trascrizione della melodia *Mipnej-mah?*: «Jewish melody sung in Vitebsk (Birthplace of Ansky)», 2 pagine non numerate dopo la p. 145.

Scialom An-Ski

Il Djbuch (Tra i due mondi). Leggenda drammatica in quattro atti

Traduzione (“dallo Yiddich”) di Leon (Leo) Goldfischer e Mario De Benedetti, con Prefazione del professor Benvenuto Terracini

Istituto Italiano di Propaganda, Torino 1926

Versione italiana storica, fonte del libretto di Renato Simoni per l’opera di Lodovico Rocca (1934).

Isaac Goldberg, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft*, Steward Kidd Co., Cincinnati 1922

Prima trattazione critica statunitense del *Dibbuk* di An-Ski; uno dei momenti principali dell’interesse di George Gershwin e del suo progetto operistico non realizzato.

A Dybbuk

Adattamento testuale di Tony Kushner. Traduzione di Joachim Neugroschel. Postfazione di Harold Bloom.

e

The Dybbuk Melody: And Other Themes and Variations. Traduzione di Joachim Neugroschel

Edizione Theatre Communications Group, New York 1998

Adattamento dello scrittore e drammaturgo statunitense Anthony Robert “Tony” Kushner (1956-) dal *Dibbuk*. Questo lavoro valorizza la componente musicale del dramma di An-Ski e le dà grande visibilità; anche la scelta dei racconti di An-Ski è guidata da una logica musicale. La prima rappresentazione dell’adattamento teatrale andò in scena a Hartford CT, U.S.A. (Hartford Stage Company) nel febbraio 1995, per la regia di Mark Lamos. Musiche dei Klezmatics (cf. sezione *Musiche di scena*).

2) MUSICHE DI SCENA

Yoel Engel (1868-1927)

Hadibuk op. 35, musiche di scena per la leggenda drammatica di An-Ski

Prima versione: 1912

Suite "Hadibuk" per 7 strumenti, dalle musiche di scena

Suite "Hadibuk" per pianoforte, dalle musiche di scena, Ed. Juwal, Berlino-Tel Aviv 1926.

Joseph Cherniavsky (statunitense di origine ucraina, 1894-1959)

Di Dybuk, musiche di scena per il dramma di An-Ski

Yiddish Art Theatre, New York

Prima esecuzione: 1 settembre 1921.

Léon [Yehudah] Algazi (francese di origine rumena, allievo di A.Z. Idelsohn, 1890-1971)

Le Dibbouk, musiche di scena per il dramma di An-Ski in francese nell'allestimento di Gaston Baty, Parigi 1928.

Klezematics

A Dybbuk: Possessed, musiche di scena per l'adattamento testuale di Tony Kushner (v. sezione *Pubblicazioni letterarie di interesse musicale*)

Prima esecuzione: Hartford CT, U.S.A. (Hartford Stage Company), febbraio 1995. CD: *Possessed*, Xenophile Records, 1997.

Ofer Ben-Amots (Haifa, Israele, 1955-)

Musiche di scena per *The Dybbuk* in ebraico

Direttore Ofer Ben-Amots; interpreti: studenti del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Tel Aviv

Prima esecuzione: Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Tel Aviv, 2002; altre esecuzioni: UCLA, Los Angeles 2003 (cf. sezione *Teatro musicale*).

3) TEATRO MUSICALE

Die Himlen Brennen, opera

Libretto: M. [Mortkhe] Rivesman (1868-1924) dal dramma *Il Dibbuk* di An-Ski

Musica: Moshe Milner [Moshe Melnikov] (russo sovietico, 1886-1953)

Prima rappresentazione: Mosca, Teatro Bol'shoj, 1923

Ms. presso l'Archivio dell'Istituto di Teatro, Musica e Cinema, San Pietroburgo, Russia.

Il Dibuk, opera in un prologo e tre atti

Libretto: Renato Simoni (1875-1952), «dalla leggenda drammatica di Scialom An-Ski»

Musica: Lodovico Rocca (1895-1986)

Composizione: 1927-1931

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1934 (direttore Franco Ghione)

Edizione: G. Ricordi, Milano 1934, 1947: «Riduzione dell'autore per canto e pianoforte»

(cf. anche la sezione *Musica vocale, sinfonica e strumentale*).

The Dybbuk, dramma musicale in tre atti

Musica: David Tamkin (1906-1975)

Libretto: Alex [Alexander] Tamkin (1908-1989), dal dramma di S. Ansky

Composizione: 1931-1932

Prima rappresentazione: New York, The City Center, 4 ottobre 1951

New York City Opera Company; direttore Joseph Rosenstock, regia Irving Pichel, coreografia Sophie Maslow, scene Mstislav Dobujinsky, costumi Ruth Morley

Edizione: Boosey & Hawkes, New York, s.d. [1985]. «Lo spartito per canto e pianoforte è riprodotto dal manoscritto autografo del compositore conservato presso il Tamkin Archive, proprietà di Alex Tamkin».

Successivamente alla morte di Alex Tamkin, il ms. autografo si trova presso gli Hans Moldenhauer Archives, Houghton Library, Harvard College Library, Harvard University.

The Dybbuk, dramma musicale

Musica: Michael White (1931-)

Composizione: 1960-1962

Prima rappresentazione: Seattle (U.S.A.), 1963.

Dybuk op. 11, opera in tre atti

Libretto: Helmut Wagner, dal drama di Shelomoh An-Ski

Musica: Karl Heinz Füssl (1924-1992)

Composizione: 1958-1970

Per 9 parti vocali, danzatori e coro da camera

Prima rappresentazione: Große Haus, Badische Staatstheater Karlsruhe, Germania, 26 settembre 1970; direttore Arthur Grüber; soprano Viviane Thomas, tenore Jaroslav Kachel, baritoni Klaus Kirchner e Franz-Ferdinand Nentwig

Edizione: Universal, Wien, 1970

Durata: 2h15'.

The Dybbuk, opera in quattro atti

Libretto: Joe Darion, dalla versione inglese del dramma di An-Ski di Henry G. Alsberg

Musica: Joel Mayer Mandelbaum (1932-)

Composizione: 1971-1972; seconda edizione riveduta 1978

Esecuzione di brani in concerto a Teylers Stichting, Haarlem, Olanda, 1 novembre 1970

Esecuzione completa in forma di concerto, s.l., s.d.

I esec. vers. 1972: New York, CUNY Graduate Center, 24 maggio 1972

I esecuzione parziale dell'edizione riveduta 1978, New York, Queens College Opera Studies, ottobre 1982, sotto la direzione di Hugo Weisgal.

Ms.: Queens College Library

Durata: 2h 15'.

La partitura fa impiego di microintervalli.

The Dybbuk, opera

Libretto e musica: Frank DiGiacomo (1945-2004)

Syracuse, NY, Opera Theatre, 19 maggio 1978.

Diboek

Teatro Musicale, 12 interpreti vocali

Testi della poetessa ebrea olandese Judith Herzberg (1934-)

Musica: Jeff Hamburg (Philadelphia 1956-)

Amsterdam, 1984

Durata: 90'.

The Dybbuk [Der Dybbuk], opera in 3 atti

Libretto e musica: Leon Schidlowsky (Santiago, Cile, 1931-) 1993.

Between Two Worlds (The Dybbuk), Opera in Two Acts

Libretto: Charles Kondek, «based on the drama *The Dybbuk* by Ansky»

Musica: Shulamit Ran (Tel Aviv, 1949-)

Composizione: 1995; commissionata da Lyric Opera of Chicago per il Fifth Brena and Lee Freeman Sr. Composer-in-Residence program

Prima rappresentazione: Chicago, Merle Reskin Theater, The Lyric Opera Center for American Artists, 20 giugno 1997, direttore Arthur Fagan

Prima europea: Bielefeld Opera, in versione tedesca

Partitura e parti a noleggio da Presser Rental Library; la partitura non è stata pubblicata. Durata: ca. 2 h.

The Dybbuk: An Opera in Yiddish in Three Acts

Libretto e musica: Solomon Epstein (statunitense, 1939-), «adapted by the composer from the original Yiddish playscript by S. Ansky (Shloimeh Zanel Rapaport)»

1998

Prima rappresentazione di una versione abbreviata (70'): Ben-Gurion University of the Negev, Beer Sheva, Israele, 28 aprile 1999

Seconda rappresentazione della versione abbreviata: Suzanne Dellal Centre for Dance and Theatre, Tel Aviv, Israele, 2 maggio 1999

Regia della produzione teatrale: Rachel Michaeli

Libretto, partitura orchestrale e spartito per canto e pianoforte: manoscritti inediti presso l'archivio privato del compositore, Agawam, Massachusetts, U.S.A.

Durata dell'opera completa: ca. 2h 15'.

The Dybbuk, opera

Libretto e musica: Jerrold Morgulas (1934-)

Libretto adattato da varie traduzioni del dramma, con l'aggiunta di scene del compositore

Prima esecuzione: New York, Hebrew Union College, 1999; in forma di concerto, con il pianoforte in scena e parti dell'opera registrate con strumenti; solisti di canto: Rochelle Mancini (Leah), Rick Christman (Channan), Eugene Green (Rabbi Azrael); direttore: Mara Waldman

Annunciata una produzione in Russia nel 2013.

La partitura prevede coro, orchestra e klezmer band.

The Dybbuk: A Multimedia Chamber Opera in Three Acts, opera/musiche di scena

Libretto (in ebraico e inglese) e musica: Ofer Ben-Amots (Haifa, Israele, 1955-)

Musiche di scena: rappresentazioni Tel Aviv e Los Angeles, 2002-2003 (v. anche sezione *Musiche di scena*)

Opera, 2007; prima rappresentazione: The Segal Centre for Performing Arts, Montreal, Canada, 24 e 26 gennaio 2008, come parte di *The Dybbuk Project: Between Two Worlds*, Workshops and Performance

Video Artist and Designer: Sheri Wills; Director: Thomas Lindblade; Costume designer: Gypsy Ames

Leah (ruolo vocale: canto, recitativo, parlato): Yahli Toren, soprano; Channan (parte strumentale): Xavier Brossard-Ménard, clarinetto; Rabbi (ruolo vocale cantato): Jeremy Wilhelm, baritono; Music Ensemble Qat (Xavier Brossard-Ménard, clarinetto; Chantal Bergeron, violino; Sheila Hannigan, violoncello; Sonia Wheaton Dudley, pianoforte)

www.thedybbuk.com

4) PROGETTI DI TEATRO MUSICALE NON REALIZZATI

George Gershwin (1898-1937), *The Dybbuk*, 1926-1929.

Alban Berg (1885-1935), 1926-1928?

5) BALLETTI

Max Ettinger (1874-1951)

Der Dybuk

1946-1947.

Kenyon Hopkins (1912-1983)

The Dybbuk

Coreografia e interpretazione: Anna Sokolow (1910-2000)

Rappresentazione: New York, 1951.

Robert Starer (nato a Vienna, vissuto in Israele e USA, 1924-2001)

The Dybbuk

Musica composta per il coreografo Herbert Ross

1960.

Leonard Bernstein (1918-1990)

Dybbuk

Coreografia: Jerome Robbins (1918-1998)

Composizione: 1972-1974

Ed.: Berlin Boosey & Hawkes Musikverlag

Prima rappresentazione: New York, Lincoln Center for the Performing Arts, 16 maggio 1974

Durata: 47'

(cf. anche la sezione *Musica vocale, sinfonica e strumentale*).

Leon Adens

The Possessed

Coreografia e interpretazione: Pearl Lang (1921-2009)

National Theatre, New York, 1975; ripr. 1977, 1980.

Milton Barnes (canadese, 1931-2002)

The Dybbuk: A Masque for Dancing

Tenore, 3 danzatori, clarinetto, tromba, percussioni, pianoforte, violino, violoncello

1977

Durata: 31'.

6) MUSICA VOCALE, SINFONICA E STRUMENTALE

Yoel Engel (1868-1927)

Hadibuk op. 35, musiche di scena per la leggenda drammatica di S. An-Ski
Suite "Hadibuk" op. 35, per 7 strumenti (quartetto d'archi, contrabbasso, clarinetto, percussioni), dalle musiche di scena

Suite "Hadibuk" op. 35, per pianoforte, dalle musiche di scena, Ed. Juwal, Berlino-Tel Aviv 1926

Suite "Hadibuk" op. 35, arrangiamento di Judith Kaplan Eisenstein per 2 pianoforti, dalle musiche di scena; pubbl. in Judith Kaplan Eisenstein, *Heritage of Music: The Music of the Jewish People*, Union of American Hebrew Congregations, New York 1972, pp. 281-291.

Joseph Chernyavsky (1895-1959)

Der Dybuk: Batlonim Tanz

Pianoforte

Ed. Yiddish Art Theater, New York ca. 1920

«Incidental music to the play "The Dibbuk" by S. An-Sky».

Joseph Chernyavsky (1895-1959)

Der Dybuk: Dem Tsadiks Lid

Pianoforte

Ed. Yiddish Art Theater, New York 1920

«Der dybuk fun Sh. An-Ski»; «The Dibbuk: the sage's meditation».

Bernhard Sekles (1872-1934)

Der Dybuk, preludio per orchestra op. 35, 1929.

Lodovico Rocca (1895-1986)

Il Dibuk, Danze. Quadro sinfonico per orchestra (Danza dei Mendicanti; Habanera della Cieca)

G. Ricordi, Milano / New York 1936, 1953; "miniature score", 69 pp.

Durata: ca. 8'

(cf. anche la sezione *Teatro musicale*).

Lodovico Rocca (1895-1986)

Il Dibuk, Finale. Quadro sinfonico per orchestra (Finale dell'opera)

G. Ricordi, Milano / New York 1936, 1951; "miniature score", 37 pagg.

Nota esplicativa dell'azione che si svolge nel finale dell'opera in italiano, francese, inglese e tedesco.

Durata: ca. 8'

(cf. anche la sezione *Teatro musicale*).

Yoel Engel - Erwin Jospé

Meditation (Melody from the *Dybbuk Suite* by Joel Engel, arranged by Erwin Jospé)

Voci miste e organo

Transcontinental Music, New York 1948.

Darius Milhaud (1892-1974)

Le Dibbouk, musiche per la realizzazione radiofonica francese del dramma di S. An-Ski, 1953.

Abraham Wolf Binder (1895-1866)

Dybbuk Suite

1956.

Leonard Bernstein (1918-1990)

Dybbuk. Suite No. 1. s.d. [1974]

Ed.: Berlin Boosey & Hawkes Musikverlag

(cf. anche la sezione *Balletti*).

Leonard Bernstein (1918-1990)

Dybbuk. Suite No. 2 for Full Orchestra. s.d. [1974]

Ed.: Berlin Boosey & Hawkes Musikverlag

(cf. anche la sezione *Balletti*).

Leonard Bernstein (1918-1990)

Dybbuk Variations, per orchestra, s.d. [1980]

Ed.: Berlin Boosey & Hawkes Musikverlag

(cf. anche la sezione *Balletti*).

Leonard Bernstein (1918-1990)

Anniversary for Jessica Fleischmann

Pianoforte

Ms. inedito, 3 pp., The Library of Congress Music Division, Washington, DC, U.S.A.

«Based on: Leah's dance, from the composer's ballet *Dybbuk*»

Ca. 1983

(cf. anche la sezione *Balletti*).

Eduardo Seimeman

A dança do dibuk. Sonata para marimba, vibrafone e glockenspiel

São Paulo, Brasile, 1988

CD: *Contemporary Percussion Music from Brazil*, Duo Diálogos, GHA Records 1995.

Moni [Salomon/Solomon/Salomone] Ovadia (1946-), ideazione e interpretazione vocale

Musica: tradizionale, Mordechai Gebirtig, Moishe Nadir

Dybbuk

Arrangiamenti musicali: Alfredo Lecosegliaz, Gian Pietro Marazza, Maurizio Dehò

Theaterorchestra, Milano 1990, 1995

CD: *Dybbuk*, Moni Ovadia e Theaterorchestra, Sensible Records, Etnica Record, L 64.

Volker David Kirchner (1942-)

Dybuk für Marimbaphon (for marimbaphone: grand marimba in C), 1995

Schott, Mainz / New York, ca. 1996.

7) RICOSTRUZIONI D'ARCHIVIO

Michael Alpert e Stuart Brotman (arrangiamento ed esecuzione)

The Upward Flight: The Musical World of S. An-Sky

CD; registrazione 2005; Stanford University Press 2006; realizzato con il sostegno di Stanford University Taube Center for Jewish Studies

Interpreti: Michael Alpert (voce, percussioni, fisarmonica, violino) e Stuart Brotman (cimbalom, baraban).

Il CD contiene canti e melodie in russo, yiddish, ebraico, aramaico e nel dialetto ebraico della Bielorussia, raccolti e uditi da An-Sky durante le sue spedizioni; si tratta di musica del repertorio religioso, secolare (canti di lavoro, rime infantili, canti di festa) e legato alla Rivoluzione, oltre a musica per *Der Dybuk*. Trascrizioni dalle musiche del film polacco *Der Dybuk* (v. la sezione *Colonna sonora originale per realizzazione cinematografica storica*) sono registrate in esecuzione moderna, come ad esempio *Rikudl (Hasidic dance tune, T. 24, durata 1'57"*, trascritta dalla scena dei festeggiamenti per il fidanzamento di Leah nel film). RegISTRAZIONI d'archivio degli anni 1912-1914, preservate nella Biblioteca Nazionale Ucraina "Ver-nadsky" di Kiev, sono affiancate e talora combinate a incisioni moderne. L'ultima traccia contiene *Mipnej-Mah?*, in una versione che collega una melodia folk polacca con la versione yiddish di An-Sky, su una melodia che costituisce una variante di quella trascritta da A. Z. Idelsohn, tramandata e ancora intonata in epoca moderna sia nell'Europa dell'Est che negli Stati Uniti.

Il CD accompagna il volume *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein, Eds., Stanford University Press, Stanford, CA 2006.

L'opuscolo illustrativo è curato da specialisti.

8) COLONNA SONORA ORIGINALE PER REALIZZAZIONE CINEMATOGRAFICA STORICA

Henekh [Henokh/Henryk] Kon (1898-1972)

Canti liturgici intonati dal cantore Gershon Sirota (1874-1943)

Colonna sonora per il film *Der Dibek*

Polonia, film, 123', 16 mm., 35 mm.; Varsavia, 25 settembre 1937; restaurato, DVD The National Center for Jewish Film

Regia: Michał Waszyński

Coreografia: Judith Berg

In lingua yiddish

Distribuzione: Cinetex (Contemporary Films) - Joseph Seiden

Produzione: Irving Geist

Sceneggiatura: dal dramma di S. An-Ski

Interpreti: Leon Liebgold, Isaac Samberg, Moshe Lipman, Lili (Lily) Lilianna, G. Lemberger, Ajzyk Damberg, Alexander Markevsky, S. Messinger, Max Bozyk, Abraham Morevsky, Dina Halpern (Diana Haljpern), Samuel Landau, S. Bronecki, Z. Katz, A. Kurtz, D. Lederman.

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO DI STUDI EBRAICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

SEFER YUHASIN

NUOVA SERIE

Review for the History of the Jews in South Italy
Rivista per la storia degli ebrei nell'Italia meridionale
In 8°, ISSN 2281-6062

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

- I *Atti delle giornate di studio per i settant'anni delle leggi razziali in Italia (Napoli, Università "L'Orientale" - Archivio di Stato, 17 e 25 novembre 2008)*, a cura di Giancarlo Lacerenza e Rossana Spadaccini, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2009. In 8°, 272 pp., ISBN 978-88-6719-020-1.

- II *Angelo Garofalo, L'unzione di Davide (1Sam 16,1-13). Prologo profetico al ciclo dell'ascesa*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 142 pp., ISBN 978-88-6719-021-8.

- III\1 *Giancarlo Lacerenza, Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-010-2.

- III\2 *Aurora Egidio, Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 144 pp., ISBN 978-88-6719-011-9.

- III\3 *Raffaele Esposito, Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 176 pp., ISBN 978-88-6719-013-3.

- III\4 *Il Dibbuk fra tre Mondi: saggi*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2012. In 8°, 154 pp., ISBN 978-88-6719-014-0.

- III\5 Aloma Bardi, *Esotismi musicali del Dibbuk. Ispirazioni da un soggetto del folclore ebraico*, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2014. In 8°, 204 pp., ISBN 978-88-6719-056-0.
- IV 1510-2010: *Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale. Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-23 novembre 2010)*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale" - Soprintendenza Archivistica per la Puglia - Centro di Ricerche e Documentazione sull'Ebraismo nel Mediterraneo "Cesare Colafemmina", Napoli 2013. In 8°, 160 pp., ISBN 978-88-6719-052-2.
- V *Gli ebrei a Fondi e nel suo territorio. Atti del convegno. Fondi, 10 maggio 2012*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università "L'Orientale", Napoli 2014. In 8°, 228 pp., ISBN 978-88-6719-061-4.

ISBN 978-88-6719-056-0